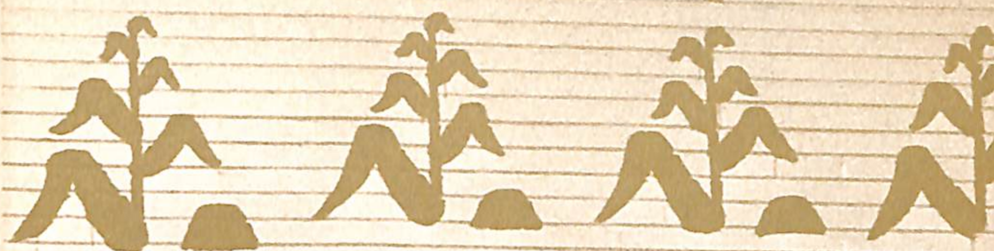
ANTONIO CARO



La obra inacabada



ANTONIO CARO

La obra inacabada

MUSEO
DE ARTE
MODERNO
MEDELLÍN - COLOMBIA

DIRECCIÓN GENERAL
María Mercedes González

CURADURÍA
Emiliano Valdés
Dora Escobar
Juliana Cardona
Paola Peña
Alexis Henao

CURADURÍA DE PROYECTOS ESPECIALES
Jorge Bejarano

ADMINISTRATIVA Y FINANCIERA
Lisbeth García
Laura Burgos
Paola Restrepo
Lourdes Franco
Janet Martínez
Claudia Moreno
Noemy Jaramillo
José Alfredo Jiménez
Greziz Milena Tarapuez
Ana Catalina Montoya
Jackson Ochoa
Vladimir Builes
Juan Estiven Cifuentes
Edisson Berrío

DESARROLLO Y GESTIÓN COMERCIAL
Paula Builes
Marcela Colorado
Diego Ramírez
Indira Goyes
Elisabeth Escobar

EDUCACIÓN Y PROGRAMAS PARA PÚBLICOS
Manuela Alarcón
Andrés Sampedro
María Angélica Navas
Juliana Múnera

COMUNICACIONES
Mauren Álvarez
Clara Botero
Luis Fernando Pérez

EXPANSIÓN
Juan David Mejía

ANTONIO CARO

La obra inacabada

CURADURÍA
Gina McDaniel Tarver

COORDINACIÓN EDITORIAL
Jorge Bejarano
Gina McDaniel Tarver
Imelda Ramírez

TRADUCCIÓN
Lillia Yasmín López

CORRECCIÓN
Janeth Posada

DISEÑO GRÁFICO
María Luisa Eslava

AGRADECIMIENTOS
Banco de la República
Biblioteca Pública Piloto
Galería Casas Riegner
Galería LaMutante
Museo de Antioquia
Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá
Museo La Tertulia
Taller Arte Dos Gráfico
Tangrama
Carlos Galeano
Celia Birbragher
Santiago Londoño
Julián Posada

IMAGEN DE CARÁTULA
Maíz, 1981. Impresión serigráfica sobre papel. 59,5 x 47 cm

IMÁGENES PÁGINAS 3 y 84 diseño a partir de la fotografía de Jairo Osorio.
Antonio Caro pintando *Maíz* para la exposición "Barney, Caro, Echeverry", Biblioteca Pública Piloto, Medellín, 1985.

ANTONIO CARO

La obra inacabada

ÍNDICE

Presentación

María Mercedes González Cáceres

Por sexto año consecutivo, el MAMM exalta el legado artístico y cultural de artistas colombianos de larga trayectoria, y en esta ocasión rinde homenaje al trabajo, dedicación e independencia con que Antonio Caro ha desarrollado más de cuarenta y cinco años de carrera artística.

Para el Museo de Arte Moderno de Medellín es un inmenso privilegio continuar la celebración de la apertura de su ampliación con la exposición retrospectiva de uno de los maestros imprescindibles del arte colombiano, la cual reconstruye algunos trabajos olvidados o que el artista presentó por primera vez en Medellín, así como una nueva versión de *San Andrés, Providencia y Santa Catalina,* proyecto situado en una de las plazoletas alrededor del Museo.

Como bien afirma la curadora Gina McDaniel Tarver, de ninguna manera se trata de una exhibición de un pasado concluso ya que, por definición, el arte de Caro es inacabado, abierto y en desarrollo constante, gracias a una admirable y aguda capacidad para reiterar y expandir, de diferentes formas, temas ineludibles.

No podemos dejar de agradecer las numerosas contribuciones para hacer posible "EN MEDELLÍN, TODO ESTÁ MUY CARO" y todas las actividades que la acompañan. Un reconocimiento muy especial al trabajo de Gina McDaniel Tarver, quien asumió el enorme desafío de traducir los hallazgos de muchos años de investigación al lenguaje de una exposición. Nuestro agradecimiento sincero a todas las instituciones culturales y coleccionistas que comprendieron la importancia de esta muestra y nos honraron con su confianza, y al Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia por hacer posible esta nueva edición del programa de exposiciones *Homenajes MAMM.*

La buena disposición, el profesionalismo y el entusiasmo del maestro Caro con este proyecto facilitaron el diálogo e intercambio de información, y propiciaron un ambiente de trabajo mancomunado que el Museo aprecia y agradece. Muchísimas gracias a quienes aceptaron la invitación a participar en esta publicación con sus ideas y conocimiento crítico, testimonio no sólo de la exposición en el MAMM, sino un documento de reflexión sobre la obra del artista, que también apunta a consolidar *Homenajes MAMM* como referente de la actividad cultural del país.

EN MEDELLÍN

TODO ESTA

MUY

CARO



ANTONIO CARO - HOMENAJES MAMM 2015

Antonio Caro: La obra inacabada

Gina McDaniel Tarver

"EN MEDELLÍN, TODO ESTÁ MUY CARO" brinda a los visitantes del museo la oportunidad de rememorar los cuarenta y cinco años de carrera del más importante artista conceptual colombiano, cuyo innovador arte, desde la década de los setenta, ha sido precursor de prácticas artísticas contemporáneas como el arte textual, el arte multimedial, *el performance* y el arte que invita a la interacción con el espectador. Sin embargo, esta exposición retrospectiva no es, en manera alguna, una muestra estática de la obra consumada del pasado, pues el arte de Caro es deliberadamente inconcluso. Su trabajo se fundamenta en la comunicación creativa de temas e ideas centrales, y en tanto estos sigan siendo válidos en el mundo contemporáneo, es una práctica habitual de Caro reiterarlos y expandirlos de diferentes maneras. Por consiguiente, su obra se mantiene incompleta, abierta y en constante desarrollo.

Considérese, por ejemplo, el cartel que da nombre a la exposición, elaborado por Caro especialmente para la ocasión. El artista ha venido declarando que *Todo está muy Caro* desde que presentó por primera vez una impresión con ese eslogan en 1975, durante un período de inflación en el país. La juguetona frase, que es a la vez una queja corriente y un lema artístico autopromocional, conserva su vigencia en 2015 en un lugar como Medellín, puesto que la ciudad sigue experimentando el tipo de transformaciones propias del capitalismo avanzado y la globalización: una renovación urbana que embellece la ciudad y da acceso a nuevos servicios públicos (entre otros, el fomento del arte y sus instituciones) y genera zonas de afluencia que, dado el costo elevado de los bienes y servicios allí ofrecidos, excluyen, en la









Todo está muy Caro, 1978. Impresión tipográfica sobre papel. 90 x 70 cm

práctica, a la clase trabajadora. Así, una y otra vez, Caro ha declarado que *Todo está muy Caro* en Medellín, Quito y Nueva York, en 1978, 1996 y 2015. La frase adquiere diferentes inflexiones según el lugar y el momento. Por ejemplo, hace poco, en Madrid, durante la Feria Internacional de Arte Contemporáneo, ARCO, que tuvo lugar entre febrero y abril de 2015, la frase sugería tanto la crisis económica europea, cuyos efectos ha sentido con especial rigor España, como los precios astronómicos del arte contemporáneo en el mercado global. El artista repite "sin cesar" la frase para llamar la atención sobre los persistentes problemas relacionados con las economías y culturas contemporáneas —y al mismo tiempo dilucidar las diferencias y similitudes entre los lugares y las épocas— y, en lo posible, promover la reflexión crítica acerca de ellos.

Al tener las ideas como elemento fundamental, las obras de Caro pueden asumir muchas formas, y el artista las mantiene vitales a través de su constante recreación y mutación. Las obras inacabadas de Caro continúan creciendo de maneras a veces sutiles y a veces sorprendentes. La reiteración expande su obra y vincula su producción artística con otras formas cotidianas de comunicación, dando origen a una obra caracterizada por la manera ingeniosa de dirigirse al público y conectarse con la vida cotidiana. Efectivamente, la práctica de Caro de reiterar una idea central en diferentes medios es una estrategia persuasiva común tanto a la política como a la publicidad, disciplinas de las cuales ha tomado prestado y a las cuales ha hecho alusión. Es posible, asimismo, identificar una reiteración generalizada de valores —con frecuencia muy diferentes a los de la política y la publicidad— propios de la cultura indígena y la cultura popular, con diversos grados de intencionalidad o espontaneidad. Caro ha explorado estas cuatro áreas —la política, el consumo, la América indígena y la cultura popular— y de ellas ha aprendido. En lugar

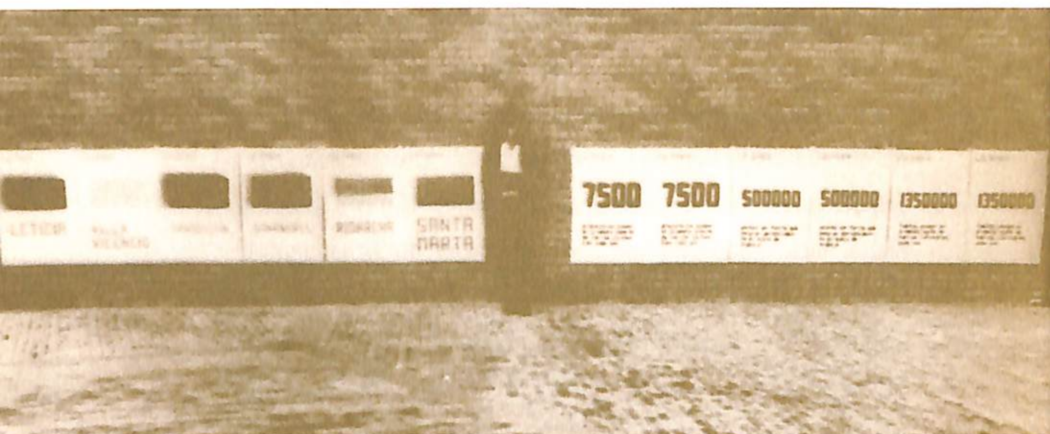
de presentar sus obras en un orden cronológico, esta retrospectiva las agrupa en estas cuatro categorías. Si bien se trata de categorías porosas y que se traslapan, nos ofrecen puntos focales para examinar temas unificadores importantes, junto con su desarrollo a lo largo del tiempo.



Antonio Caro (al fondo) con su *Homenaje tardío de sus amigas y amigos de Zipaquirá, Manaure y Galerazamba (Cabeza de Lleras)*. XXI Salón de Artistas Nacionales, Museo Nacional de Bogotá. 1970. Busto de sal, anteojos y urna de vidrio, 50 x 50 x 50 cm. Foto: Iván Arcila

Todo es político

El debut artístico de Caro, en octubre de 1970, en el XXI Salón de Artistas Nacionales de Bogotá, fue una respuesta a la imagen pública y a la política del expresidente Carlos Lleras Restrepo, hacia quien Caro sentía animadversión por haber emitido una orden de expulsión en 1967 en contra de Marta Traba, por aquel entonces directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Lleras cultivaba su imagen en televisión con alocuciones públicas que siempre empezaban con la frase "amigas y amigos...". Caro transformó la imagen de Lleras en un busto de sal ubicado dentro de una urna de cristal —la televisión—, una vitrina de plexiglás. La llamó *Homenaje tardío de sus amigas y amigos de Zipaquirá, Manaure y Galerazamba*, título que hacía alusión a tres zonas colombianas donde operan minas de sal. Sin embargo, la obra es más comúnmente conocida con el nombre informal de *Cabeza de Lleras*. Durante la exposición, el artista y los visitantes vertían agua sobre la escultura. El agua se filtró por la vitrina, formando un charco en el suelo, un incidente que causó gran revuelo. Así, desde el principio se observa en Caro un interés por la política, la politiquería y la retórica reiterativa, así como por los materiales innovadores —y con frecuencia humildes—, la interacción con el público y las prácticas performativas que dan origen a obras efímeras que, entre otras cosas, hacen inviable cualquier retrospectiva tradicional de su obra. Simultáneamente, el artista cuestiona las convenciones de las artes plásticas mediante el estilo y los medios empleados, y de otros sistemas de poder, a través de los temas que aborda, para señalar que están interrelacionados. Caro no teme encarar asuntos políticos serios, atacar y cuestionar las estructuras de poder de formas que son a la vez críticas y lúdicas, como se verifica en el modo de parodia empleado en la *Cabeza de Lleras*.



Colombia-12 pliegos, 1972. Acrílico sobre cartulina, 10 metros lineales

Muchas de sus obras más abiertamente políticas pertenecen a su primer período de producción (1970-1973), al que una vez el artista se refirió como su "fase panfletaria". En obras como *Colombia-12 pliegos* (1972), *Manuel Quintín Lame, información y variación visual* (1972), *AQUINOCABEELARTE* (1972) y *El imperialismo es un tigre de papel* (1973) se ocupó de cuestiones políticas de actualidad como la crisis agrícola, los movimientos por los derechos indígenas, la violencia policial y la proliferación de grupos guerrilleros de izquierda. Estos trabajos muestran que también respondió a los problemas políticos adoptando la cultura material de la protesta política popular, proponiendo el modesto y barato cartel de cartulina, hecho a mano, y el folleto informativo como arte, una decisión radical en la década de 1970, época en la que el arte político más convencional ilustraba la protesta en lugar de imitar sus formas.

Caro continuó examinando aspectos de lo político incluso después de su "fase panfletaria". Su acercamiento se hizo más sutil y complejo, al desarrollar obras de arte que cuestionan las



Minería (tarjeta postal). 2012. Impresión *offset* sobre papel. 12 x 17 cm

estructuras de poder mediante el uso de símbolos materiales comunes de poder: objetos como la bandera o la moneda nacional, tan omnipresentes que su simbolismo podría ser rápidamente ignorado, al estar sus mensajes ya interiorizados. Caro altera dichos símbolos o los compone en formas que invitan al espectador a repensar sus significados. Por ejemplo, tanto *Colombia-Coca-Cola* (1977) como *Minería* (2012) invitan a examinar la relación entre el estado nacional, las corporaciones, el desarrollo económico y el consumismo. Del mismo modo, la obra *San Andrés, Providencia y Santa Catalina* (1995-2015), elaborada con las antiguas monedas de diez pesos que tenían en una de sus caras el mapa de las islas, señala la conexión entre el archipiélago y los valores económicos nacionales. Caro concibió esta obra en una época en la que el desarrollo económico, impulsado por el turismo, ocasionó problemas culturales y ambientales en las islas, amenazando las formas tradicionales de vida y el sustento de los habitantes del archipiélago. Crípticas y alusivas, las obras de Caro, desde los setenta, han incitado



Colombia-Marlboro, diapositiva de un "show". I Salón Atenas. Bogotá. 1975

al espectador a la creación de sentido, una práctica que se ha convertido en la lengua franca del arte contemporáneo.

Todo es consumo

El consumismo es el sello característico de la modernidad, permea la mayoría de los aspectos de nuestra cultura. La economía global se hace presente en cada esquina de las ciudades, dado el fácil acceso a los bienes extranjeros de consumo. En la década del setenta, las ciudades colombianas experimentaron una verdadera invasión de productos propios de la cultura de consumo de Estados Unidos, cuando las principales marcas estadounidenses lanzaron, con un éxito sin precedentes, campañas internacionales para penetrar en nuevos mercados. La nueva ola de consumismo fue tan prevalente y potente que, a decir de Caro, incluso él, que es extremadamente miope, no pudo dejar de notarla. A lo largo de su carrera artística, Caro ha explorado las radiantes promesas de prosperidad que hacen los bienes de

lujo y los bienes extranjeros, pero también la lucha contra la pobreza que se libra en un país marcado por el desarrollo económico inequitativo, en obras como la serie *Colombia-Marlboro* (1973-1975), *Colombia* (1976) y *Todo está muy Caro* (1978-2015).

En 1973, ante la necesidad de un medio de subsistencia, Caro comenzó a trabajar en la agencia de publicidad Leo Burnett de Bogotá. Tiempo después, el artista afirmaría que este trabajo resultó sumamente instructivo, pues le enseñó cómo comunicar de forma efectiva sus ideas. No por azar lanzó su serie *Colombia-Marlboro* en noviembre de ese mismo año, en la Galería San Diego de Bogotá. Fue precisamente la agencia Leo Burnett la encargada de los anuncios que hacían parte de la campaña Marlboro Country, en la que aparecía el rudo y atractivo hombre Marlboro. La campaña tuvo un enorme éxito, y en Colombia el vaquero derrotó al indio cuando Marlboro desplazó a Pielroja como la marca de cigarrillos más popular. Mientras que los productos como Marlboro prometían una vida mejor en sus lustrosos anuncios, muchas personas no podían pagar bienes de consumo básicos para la subsistencia, como los alimentos (un hecho que Caro destacó en *Los precios subieron*, 1972). El artista produjo entonces su serie usando el logotipo de Marlboro en obras austeras que pueden evocar en la mente de los espectadores el contraste entre el mítico país Marlboro y la realidad cotidiana. Reprodujo el logotipo en carteles y volantes, sustituyendo la palabra "Marlboro" por "Colombia". También fotografió cajetillas y cartones de Marlboro en contextos inesperados en toda la ciudad e hizo presentaciones de diapositivas con estas imágenes, acompañadas de música rock, señalando la penetración del consumismo estadounidense y de sus productos culturales en el país. En Colombia, esta fue una de las primeras obras de arte en utilizar diapositivas y sonido.



Colombia, imagen digital a partir de la obra de 1976

Pronto, la práctica, propia de la publicidad, que consiste en reproducir un logotipo en distintos medios y lugares con el fin de ampliar un mercado y crear una comunidad de consumidores que encuentra identidad en el eslogan de una marca de consumo masivo, se hizo fundamental en la visión artística de Caro. Se apropió de dicha estrategia y la utilizó para autopromocionarse y difundir obras emblemáticas que critican el consumo, como *Colombia* (1976). Caro presentó por primera vez este logotipo modificado, con el título de la obra pintado a mano en esmalte sobre metal a la manera de un aviso popular, como una pintura en el Salón Nacional; gracias a su reproducción en periódicos y revistas, la pieza se difundió rápidamente. Como cualquier logotipo, es simple, directo y eminentemente reproducible. El artista también hizo versiones más pequeñas de la obra, a manera de tarjetas y cintas que regaló a los visitantes del museo, gratuitamente o a cambio de que firmaran y escribieran comentarios en una libreta, una práctica que comenzó en Caracas en 1977, durante la exposición

"Los novísimos colombianos". En las últimas décadas, las tiendas de los museos han ayudado a expandir el público de Caro mediante la venta de afiches, postales, camisetas, bolsos, e incluso delantales con la imagen Colombia. La obra de Caro no se limita, por lo tanto, al ámbito de las artes plásticas y a menudo desdibuja las líneas entre el arte, la publicidad y la mercancía,



Homenaje a Manuel Quintín Lame. 2000. Litografía. 28 x 21.5 cm

un aspecto que vincula su práctica no sólo al arte conceptual, sino también al arte pop.

Lo indígena es todo

Muchas de las más célebres obras de Caro, como *Maíz, Homenaje a Manuel Quintín Lame* y *Proyecto 500*, recurren a símbolos parecidos a logos que nada tienen que ver con el consumismo, sino con la América indígena, con sus gentes, sus culturas y abundantes recursos. Estas obras hablan de la particular complejidad de la realidad contemporánea en los países suramericanos, ligada no sólo a las tendencias globales del capitalismo tardío, por vía de la política y el consumismo, sino también al pasado y a otras culturas americanas, a través de sus vibrantes pueblos indígenas, cuyas visiones del mundo difieren enormemente de la visión eurocéntrica dominante. La América indígena exhibe una gran riqueza de valores y tradiciones vivas que Caro aprecia, exalta, de los cuales se nutre y sobre los cuales invita a los espectadores a reflexionar.

En repetidas ocasiones el artista ha declarado que su obra más importante es *Homenaje a Manuel Quintín Lame:* "No por mí", aclara, "sino por él". *Homenaje a Manuel Quintín Lame* consta de una serie de obras en las que Caro reproduce la característica firma de este líder indígena de principios del siglo XX, que fue modelo de inteligencia, fuerza, resistencia y resiliencia, y que por su propio esfuerzo se instruyó en español y leyes para luchar por los derechos de su pueblo. La firma, con su caligrafía europea y el trazo ornamental abstracto del final que recuerda las firmas de los documentos legales coloniales, pero también símbolos indígenas como aquellos que se encuentran pintados en las paredes de Tierradentro, denota la conciencia de Quintín Lame sobre la historia, el dominio de un sistema

externo y la insistencia en un lugar de poder para los indígenas dentro de ese sistema. El homenaje de Caro reivindica la vigencia de la lucha de Quintín Lame en contra de una estructura social y política tendenciosa. Reclama un lugar de honor para los valores indígenas dentro de la cultura contemporánea. En 1972, Caro creó su primera obra basada en Quintín Lame, y a partir de



Maíz. 1988. Xilografía sobre papel. 46 x 66 cm

1978 comenzó a repetir el homenaje de diversas maneras, desde pinturas murales hasta pendones, grabados y charlas ilustradas con presentaciones de diapositivas.

Las matas de maíz comenzaron a aparecer en la obra del artista no mucho después de la firma de Quintín Lame. Las pintó, por ejemplo, en enero de 1974, en los muros de un espacio expositivo para una muestra llamada "Defienda su talento", organizada en la Galería Belarca de Bogotá. El posible sentido de estas plantas desconcertó a los críticos —¿acaso aludían a la necesidad de dejar crecer las semillas del talento?—. Ni siquiera

el propio Caro lo sabía, las había pintado intuitivamente, como ornamentación. En muchas obras posteriores de los años setenta aparecerían como decoración y como fondo. Un viaje al extranjero dio a Caro la ocasión de reflexionar más detenidamente acerca del maíz y su significado. En noviembre de 1980, el Museo de Arte y Cultura Popular, adscrito a la Universidad Federal de Mato Grosso de Cuiabá, Brasil, lo invitó a una breve residencia y a realizar una exposición. Era la primera vez que Caro vivía fuera de Colombia. Su maleta se extravió, por lo que el artista tuvo que vestirse con ropa prestada, circunstancia que lo hizo sentir como un forastero. La estadía lo llevó a reflexionar sobre las conexiones culturales entre los diversos países de Suramérica, y mientras estaba en el mercado local comiendo *pamonha,* un plato hecho con pasta de maíz envuelta en hojas de maíz, similar a un tamal, comenzó a pensar en la importancia del grano en todo el continente americano. En Cuiabá diseñó un logotipo del maíz, convirtiéndolo en un símbolo simple, repetible y fácilmente identificable, cargado de alusiones culturales, pero sin un significado específico, una suerte de no-logo (*un-logo*).

En agosto de 1983, Caro pintó en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, por primera vez, su nuevo no-logo directamente sobre las paredes, creando un campo agrícola virtual en dos dimensiones, que envolvía el espacio. El símbolo del maíz, que a partir de entonces reproduciría una y otra vez en forma de grabados y pinturas en paredes interiores y exteriores, es un tributo a la persistencia de lo indígena en el hemisferio y funciona como conexión entre el pasado y el presente, algo que Caro ha estudiado en profundidad, producto, entre otras cosas, de la convivencia con los ingas en el departamento de Putumayo durante un año y medio, de 1993 a 1994.

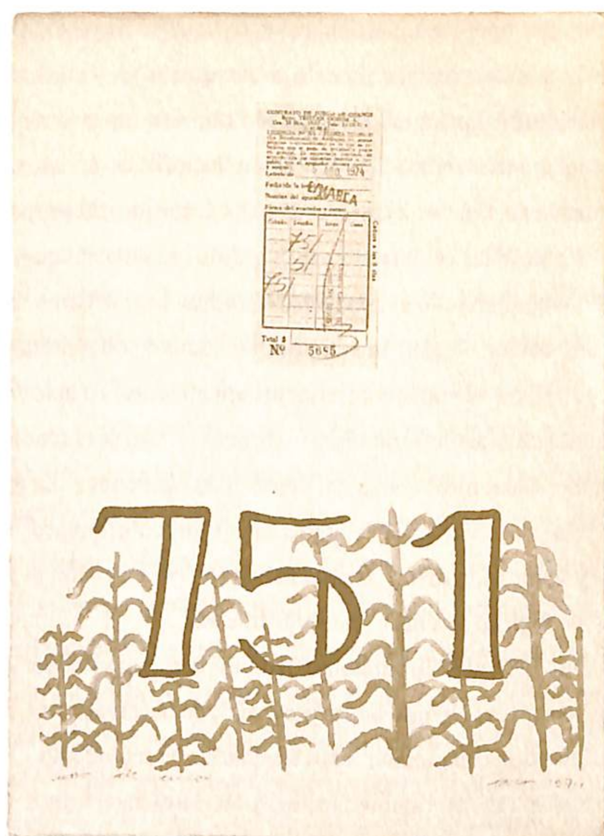
Otros trabajos también examinan la cultura indígena y el lugar que esta ocupa no sólo en la historia, sino también en

la vida contemporánea, particularmente su serie *Proyecto 500*, donde hizo una revisión crítica de la "conquista" de América y de su significado actual. *Proyecto 500* también fue lanzado en Medellín, en el marco del XXXI Salón Nacional de Artistas, organizado en 1987, en el aeropuerto Olaya Herrera. El proyecto se anticipaba a las celebraciones del quinto centenario, que tuvieron lugar en todo el hemisferio en 1992. Lo que Caro mostró en la exposición de 1987 fue un enorme número 500 pintado en la pared, pero la obra consistía, principalmente, en más de cincuenta charlas-*performances* realizadas en varias ciudades de Colombia, Ecuador y Venezuela, desde 1987 hasta 1992. En estos eventos se cuestionaba la celebración del "descubrimiento" de Colón y se incluían historias alternativas de colonización desde la perspectiva de figuras como Quintín Lame.

Pero Caro no sólo rindió homenaje a la cultura indígena a través del tema elegido en *Proyecto 500*, en las creaciones materiales que complementaban las charlas, como *Hágalo usted mismo* (1992); también utilizó materiales americanos autóctonos, en particular pigmento de achiote y papel de amate. Estos materiales son esenciales en obras como *Indicios* (1994) y en el *performance Achiote* (1999-presente). En toda la obra del artista hay mensajes contenidos en los medios que emplea. En su trabajo, los medios proporcionan un enlace tanto material como simbólico con el contexto social y político más amplio de la América indígena.

Caro es de todos

Desde el comienzo de su carrera, Caro ha llevado a las galerías elementos que antes no se asociaban al arte, como una manera de desdibujar los límites entre el arte y la vida. En particular, su arte está estrechamente ligado a la cultura



751: Chance, 1974. Acuarela y collage, 35 x 25 cm

popular, a la vida en las calles de las ciudades que le sirven de estudio y oficina, donde pasa buena parte de sus días. Al mismo tiempo, ha buscado medios para que su arte, si bien nacido en el espacio de las instituciones artísticas, abandone la galería y sea propiedad de todos.

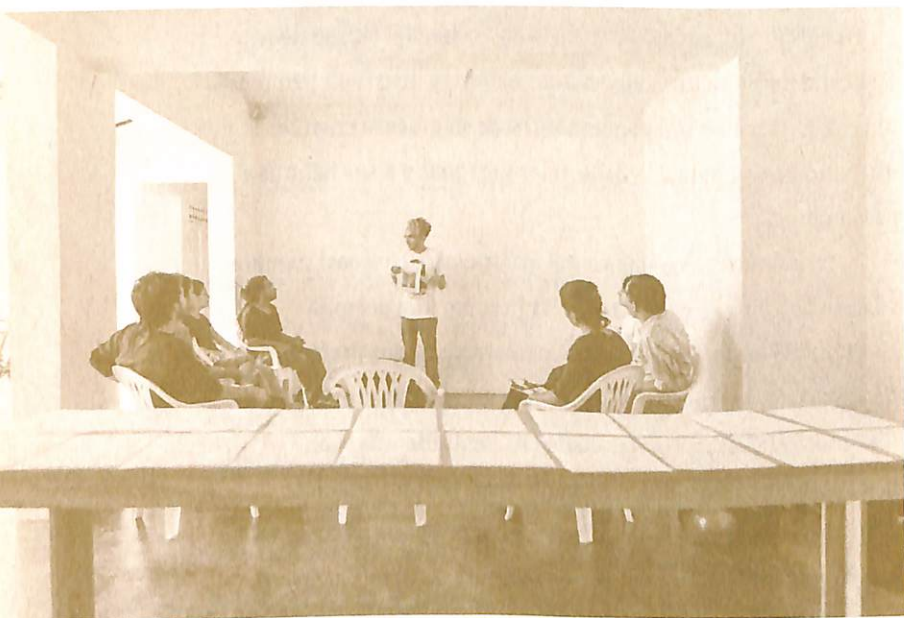
A lo largo de su carrera, ha sido un artista generoso que obsequia pequeñas obras. Esta práctica se remonta a su participación en la I Bienal de Artes Gráficas de Cali, en julio de 1971, cuando, junto con su amigo y colega Jorge Posada, presentó *Dar para ganar*, que consistía en pequeños dibujos que los artistas repartieron a los visitantes con la esperanza de

que su innovadora y democrática obra los hiciera merecedores de un premio. No fue así, pero desde entonces Caro ha regalado tarjetas, cintas, volantes, carteles, broches, incluso calcomanías para planchar en camisetas, como parte regular de su producción. Esta práctica va más allá de la reiteración. Caro quiere que sus obras sean ampliamente distribuidas, no sólo conservadas como objetos preciosos en los museos. Aspira a que circulen como elementos de la cultura cotidiana, como lo hacen los distintos papeles y objetos que las personas acumulan, producto de sus interacciones en las calles —recibos, billetes de lotería, etiquetas, volantes publicitarios, tarjetas de presentación, etc.—, y que le sirven de inspiración. Se trata de restos que recoge regularmente y a veces incorpora a su arte, como se constata en *Libreta de apuntes* (1974) y *751: Chance* (1974), dos obras rara vez expuestas, ambas realizadas en Medellín, que hacen parte de la colección del Museo de Arte Moderno de Medellín. Coleccionar, exhibir y distribuir pequeños objetos cotidianos son componentes de su proceso creativo que vinculan su obra a la calle, a las personas y a sus hábitos y costumbres.

La indumentaria misma del artista, quien va casi siempre vestido con yines y camiseta, lo sitúa como una persona común. A lo largo de los años, al percatarse de sus preferencias de vestuario, amigos y conocidos han estado obsequiándole distintas camisetas, con las cuales ha amasado una gran colección. Sus camisetas vienen de todas partes y exhiben una amplia variedad de logotipos y eslóganes que circulan en cuerpos de todo el mundo, convirtiéndose en el tejido de una comunidad global de gente común a la que el artista pertenece. La primera vez que exhibió su colección fue en 2010, en la obra *Camisetas*. El uso de estas prendas de vestir guarda relación con su valoración de la cultura popular y, al ser presentes de los

admiradores, también son muestra de su popularidad. Exhibidas en un museo, las *Camisetas* evocan el culto a la celebridad, ese fenómeno propio de la cultura popular que da lugar a la fetichización de objetos, como las prendas de vestir que han pertenecido a personajes famosos —el conocido mono blanco de Elvis Presley—.

El deseo de entablar un contacto directo con las personas, y de alentar a todos los individuos a asumir la creatividad como fuerza impulsora, llevó a Caro a desarrollar una de sus prácticas más exhaustivas y perdurables, los Talleres de Creatividad, que ha venido desarrollando desde 1990. En estos talleres —que pueden durar desde unos días hasta dos semanas, la duración preferida— Caro asigna a los participantes tareas de diseño que



Antonio Caro en el taller dictado en Casa Tres Patios. 43 Salón Nacional de Artistas, Medellín, 2013. Foto: Juan Pablo Posada, cortesía del Ministerio de Cultura

deben realizar teniendo en cuenta ciertos parámetros: cada estudiante debe utilizar los mismos materiales y técnicas y crear una obra del mismo tamaño. Los asistentes realizan las tareas en casa y las discuten juntos al día siguiente. Seguir las mismas pautas y trabajar en un tema específico les permite observar las distintas posibilidades que pueden surgir partiendo de una estructura fija. Aunque Caro hace las veces de guía, su deseo es entablar una relación de poder horizontal dentro del taller, es decir, tratar de "desaparecer" tanto como sea posible para que la creatividad pueda brotar del diálogo y el debate entre los participantes. Este tipo de taller formó parte de su proyecto *La Gran Colombia* —una de cuyas versiones se celebró en Medellín en 2007—, el cual giraba alrededor del sueño de Bolívar de lograr la unificación política de los pueblos suramericanos. Estos talleres, organizados por fuera del espacio expositivo, dan al artista la oportunidad de viajar e interactuar intensamente con una amplia variedad de individuos, permitiéndole, según sus propias palabras, "dinamizar" su creatividad, y según ha ido descubriendo, alimentar su propio impulso creativo.

Una obra inconclusa

Dada la naturaleza inacabada, abierta y siempre cambiante de la obra de Caro, resulta pertinente que el artista haya preparado nuevas versiones de algunas de sus creaciones más célebres, piezas fundamentales de esta retrospectiva. En el Salón de Fundiciones, pintadas directamente sobre las paredes, realizó, para este espacio expositivo, versiones de *Maíz* y *Proyecto 500*, obras presentadas por primera vez en Medellín. Sus símbolos crípticos transforman la gran nave central en un espacio de contemplación, una austera iglesia del arte contemporáneo dedicada a la reflexión sobre el patrimonio

cultural, su continua formación y necesaria transformación. En la plazoleta ubicada en la parte posterior del museo, Caro instaló una versión permanente de *San Andrés, Providencia y Santa Catalina,* introduciendo un elemento público diferente en la obra, haciéndola durable y ubicándola en el exterior. Anteriormente sólo había realizado estos mapas, elaborados con monedas de diez pesos, como obras efímeras dentro del espacio de una galería.

Los *performances* de Caro, como *Achiote*, son, evidentemente, siempre efímeros. La primera vez que presentó *Achiote*, una obra que requiere de la participación de los visitantes, fue en Caracas, en 1999, pero con el tiempo la obra ha llegado a multitud de lugares. En ciudades como Viena, Ciudad de México y Barcelona, entre otras, el artista ha pintado



Achiote, *performance* en Casa Imago, Encuentro Internacional Medellín 2007 (MDE07). Foto: Carlos Galeano, cortesía Casa Imago

los cuerpos y rostros de decenas de voluntarios con un antiguo pigmento de semillas autóctonas de las regiones tropicales del continente americano. Al pintar los cuerpos de los participantes, está haciendo eco de una costumbre de los indios amazónicos, quienes han utilizado durante siglos el achiote para hacer una pintura corporal ritual y decorativa, que también usan como protección contra el sol y repelente contra los insectos. Caro presentó *Achiote* en Medellín, en Casa Imago, en el marco del Encuentro de Medellín 2007, y la presenta de nuevo en esta retrospectiva, conectando múltiples pasados con el presente y marcando temporalmente a docenas de extraños con un elemento común. Para particularizar aún más la retrospectiva, Caro organizó un Taller de Creatividad Visual II, en el cual, por primera vez, invitó a participantes de talleres anteriores a reunirse y revisar un tema. Los resultados están incluidos en la exposición. Estos proyectos especiales han permitido al artista poner en escena su práctica fundamental, la reiteración, y mostrar su poder como herramienta de la que se vale para llegar a los diferentes públicos de formas efectivas.

Su práctica habitual de interacción con los espectadores está expresada en el lema *Caro es de todos*, que sintetiza la concepción del artista sobre el potencial del arte: este no debe estar separado de la vida ni de la gente. No debe ser considerado como un objeto fundamentalmente bello, para ser ubicado en un pedestal, para trascender los afanes del mundo. En cambio, lo más importante debe ser la creatividad y la conexión, la comunicación y el compromiso crítico, la innovación y la persistencia. El arte debe ser algo vivo, y, por ende, no debe ser estático, sino vital, abierto, inacabado.

Todo es político



Sal, 1971. Bloque de sal solidificada, 11 x 20 x 2,5 cm
Foto: Natalia Cardona, cortesía de ArtNexus

Obra: Manuel Quintín Lame información y variación visual.

Información: Datos biográficos, fragmento de su obra, bibliografía.

Variación Visual: Copia de fragmento de la firma de Lame.

Presentación: Parte Singular: 10 firmas, información 140 x 100 ctms. cada uno.
Parte Múltiple: Volante impreso con información y firma

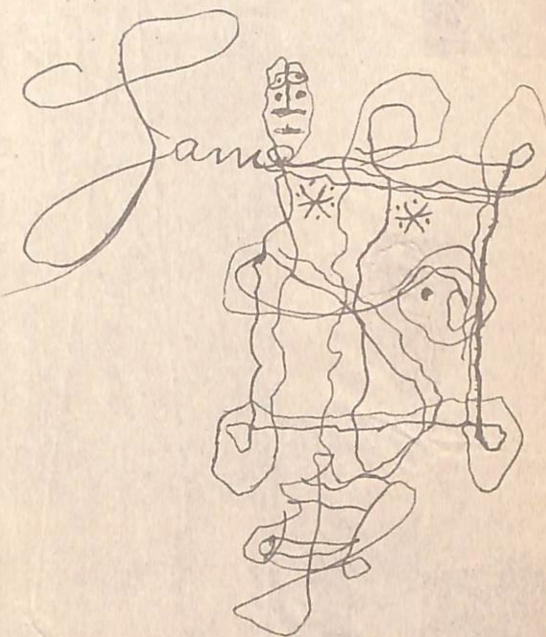
Autor: Antonio Caro.

Manuel Quintín Lame Chantre

Cauca octubre 31 de 1883. Ortega octubre de 1967.
Miembro de la familia de los Paeces: Desde su niñez cultivó la tierra.
La situación del indígena a comienzos del siglo lo llevó a plantear una campaña de reivindicación y unión de su raza. Desde 1910 actividad política y agitación. Siempre, hasta su muerte, se mantuvo dentro de la ley.
A pesar de ello fue encarcelado más de 200 veces. Se escapa milagrosamente de emboscadas y masacres (Llano Grande 1931, 17 víctimas)
"Era una vida de sufrimientos y desengaños que no alcanzó plenamente el fin perseguido pero su mensaje no solo vive en los corazones de la raza perseguida a la cual pertenecía. Abarca también todo el campesinado colombiano sediento de tierras".

Los anales de mi pensamiento o pensamientos no se remontan a mayores alturas como esa nube que cubre la pradera y permanece algunos momentos también en el bosque, como esa águila que sacude su áspero plumaje y lo peina preparándose para remontarse en los espacios; así permanece hoy el pensamiento del educado en las selvas mirando esos polluelos de mis pensamientos que muy pronto cruzarán como un concierto de palomas que cucurrutiarán allá en el jardín que tiene la ciencia de civilización.

Documentación: "En defensa de mi raza"
Manuel Quintín Lame



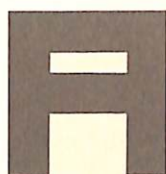
Manuel Quintín Lame, información y variación visual (volante), 1972. Impresión *offset*, 28 x 21.5 cm. Pieza distribuida entre los asistentes al I Salón Independiente Jorge Tadeo Lozano, Bogotá

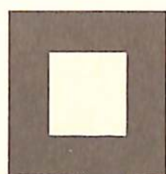


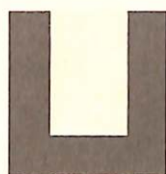
Antonio Caro instalando ***El Imperialismo es un tigre de papel***, "Nombres nuevos en el arte de Colombia", Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1973. Acrílico, seda y cartulina. Foto: Robayo, cortesía de *La República*

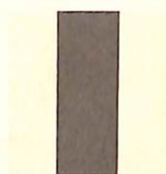


El Imperialismo es un tigre de papel, "Nombres nuevos en el arte de Colombia", Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1973. Foto: archivo Antonio Caro

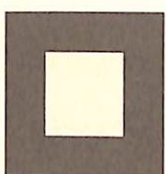


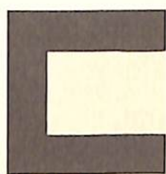


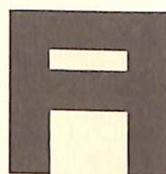


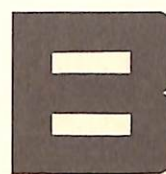


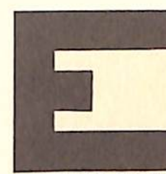


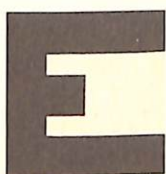


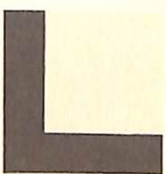


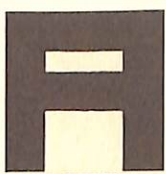


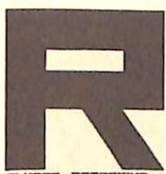


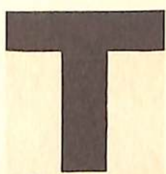


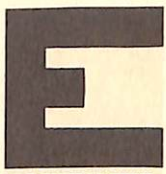






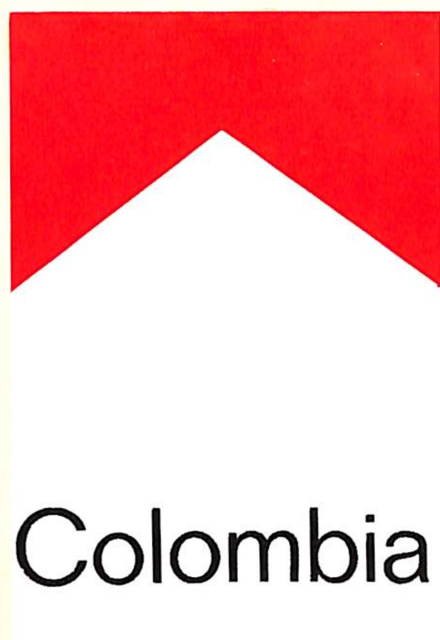






AQUINOCABEELARTE, 1972. Acrílico sobre cartulina, 16 piezas, 100 x 70 cm c/u. Foto: José Kattán

Todo es consumo





Colombia-Marlboro (tarjeta), 1975.
Impresión *offset*, 8 x 6 cm

Galería San Diego, Bogotá,
exposición "Colombia", 1973

hacerse realidad en esta región alejada del país.

Milleres de Cajetillas

Juan Antonio Caro, prepara algo en la Galería San Diego. No es una exposición, pero probablemente será un evento interesante y curioso como los que acostumbra realizar Caro. El artista colombiano ha lanzado un SOS a la opinión pública: Necesita mil cajetillas vacías de cigarrillos Marlboro. A cambio de estas, que el artista recibirá en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, entregará uno de sus dibujos a los donantes.



CELIA CRUZ
...en un nuevo golpe...

Martes 29 de Octubre de 1974

ESTA ES LA HISTORIA

Un día yo pedía mil cajetillas y era por la Tadeo.
Luego, con Don Jorge, nos dimos una diaposera.
Un martes
-en martes ni te cases ni te embarques-
yo hacía un show y una niña un paquete me llevó.
Otro martes, antonio muy bien pasó y esta historia se escribió.

CARO

500
PAQUETES

THIS IS THE HISTORY

One day I asked for a c
thousand boxes and it was arou
the Tadeo.
Then with Mister George we g
us a slidesera.
An thuesday.
-on thuesday don't get marri
don't get aboard-
I was doing a show and girl
present gave to me.
Another thuesday, antonio pass ve
well and this history was written.

daniel antonio caro edición de 500 paquetes biblioteca nacional. bogotá colombia. 1975 afiche de juan carlos bal

500 paquetes (volante), 1975. Impresión *offset*, 17 x 17 cm

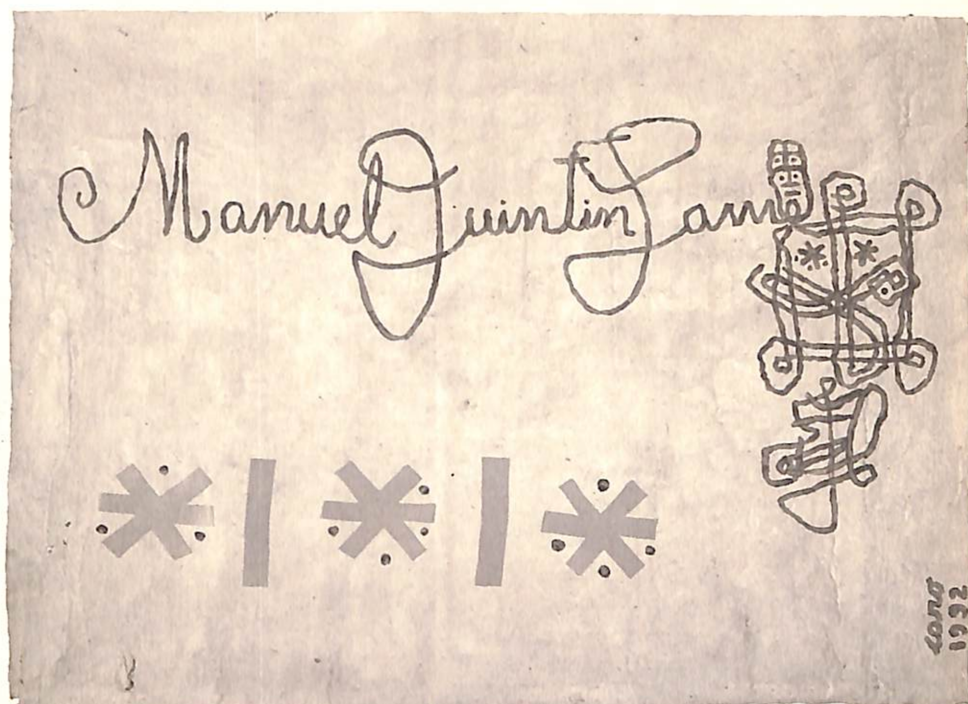
Lo indígena es todo



Miguel González y Antonio Caro durante el montaje de ***Homenaje a Manuel Quintín Lame*** para la exposición "Un arte para los años 80", Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, 1980.
Foto: Victoria Garnica de Bromet



Antonio Caro con ***Homenaje a Manuel Quintín Lame*** durante la exposición "Un arte para los años 80", Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, 1980.
Foto: Victoria Garnica de Bromet



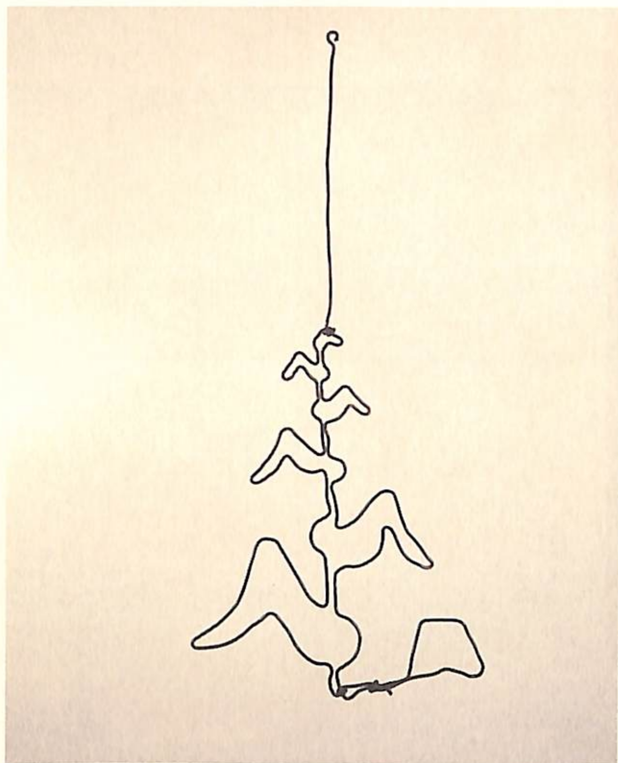
Homenaje a Manuel Quintín Lame, 1992. Pigmento de achiote en aceite y papel encolado sobre amate, 62 x 86 cm
Colección Banco de la República



Maíz, 1981. Impresión serigráfica sobre papel, 59,5 x 47 cm



Registro de la intervención en la sala de exposición de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, para *Maíz*, 1983.
Fotos: archivo Antonio Caro



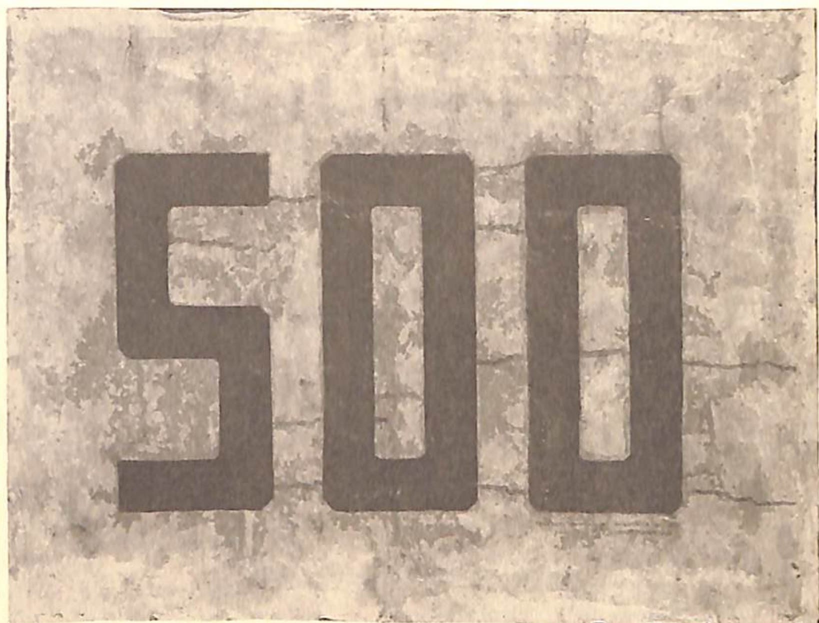
Mata de maíz, ca. 1984. Cable eléctrico doblado manualmente, 45 x 35 cm. Colección Banco de la República



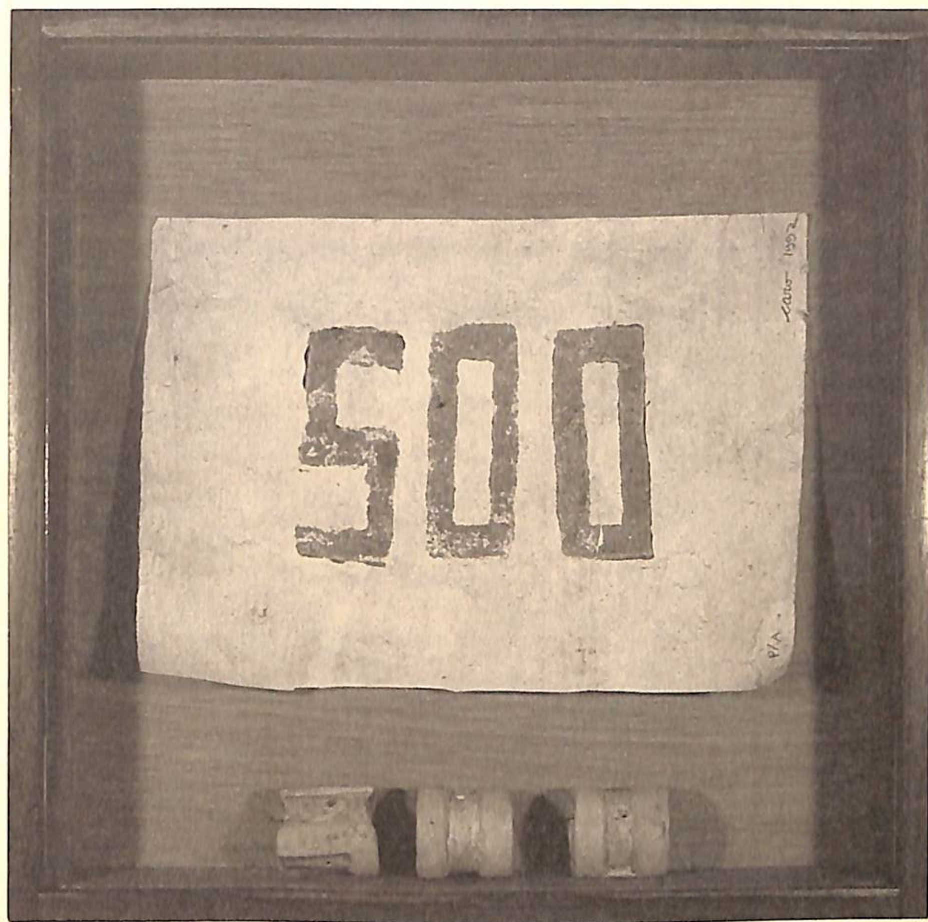
Maíz, 1993. Serigrafía a partir de la estampilla diseñada para la serie del quinto centenario del Descubrimiento de América, 56,3 x 75,9 cm. Impresor: Arte Dos Gráfico, Bogotá



Antonio Caro pintando *Maíz*, exposición "Barney, Caro, Echeverry", Biblioteca Pública Piloto, Medellín, 1985.
Foto: Jairo Osorio Gómez



Proyecto 500. 1990. Pigmento de achiote en aceite sobre amate. 59 x 78 cm. Colección Banco de la República



Hágalo usted mismo, 1992. Impresión de pigmento de achiote sobre amate y rodillos de cerámica, 136 x 136 cm. Colección Banco de la República



Indicios, 1992. Pigmentos naturales sobre yanchama.
56 x 76 cm. Colección Banco de la República

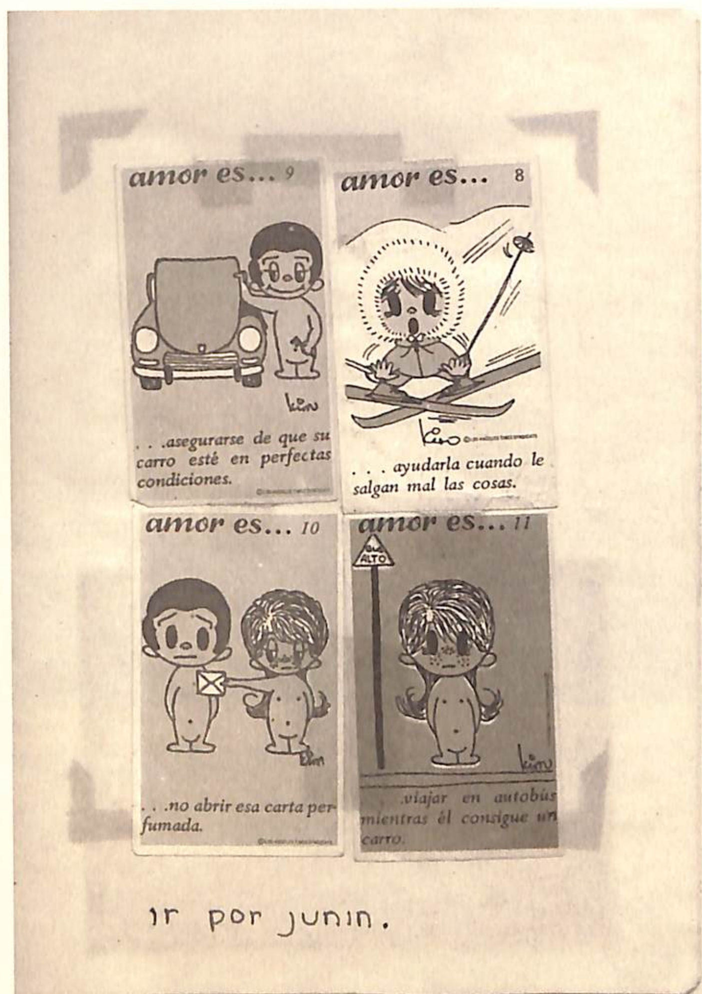
Caro es de todos



Defienda su talento, 1972. Espacio ambiental en la Galería Belarca, Bogotá. Foto: Ángela Pérez



Defienda su talento, 1972. Espacio ambiental en la Galería Belarca, Bogotá. Foto: Ángela Pérez



Páginas de *Libreta de apuntes*, 1974. Cuaderno de dibujo. Colección Museo de Arte Moderno de Medellín



Versalles

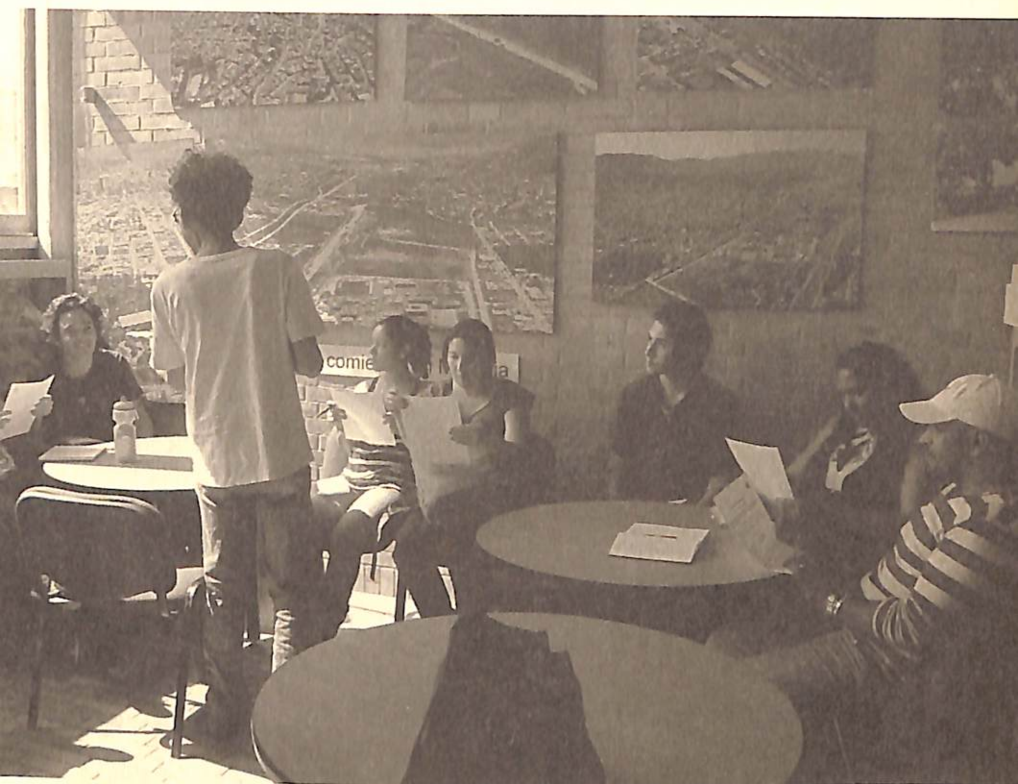
Julio 1974

I was in Medellín
Alberto was in Bogota

Now is september



En Cali me regalaron esta estupenda camiseta, 2010.
Instalación en La vitrina, Lugar a Dudas, Cali.
Foto: Carolina Ruiz



Antonio Caro en su Taller de Creatividad Visual, invitado por la Galería LaMutante, Encuentro Internacional Medellín 2011 (MDE11), Centro de Desarrollo Cultural de Moravia y Biblioteca Jaime Hincapié Santamaría



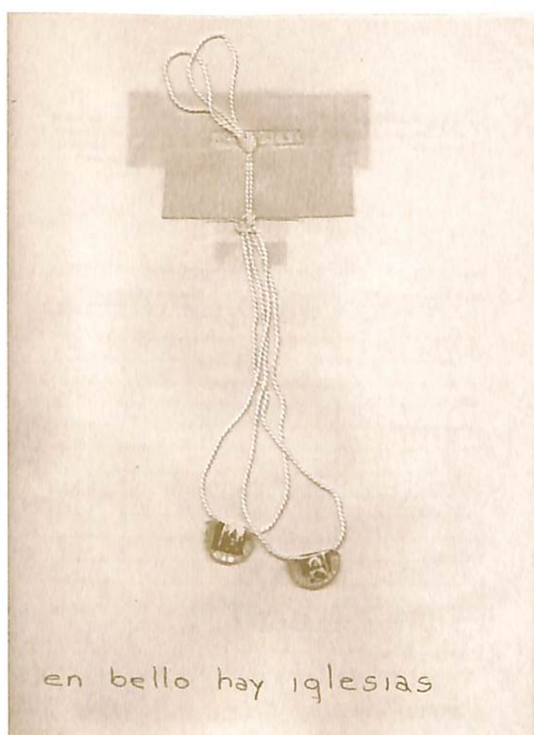
Antonio Caro con obra sin título de Alicia Barney en la exposición "Barney, Caro, Echeverry", en la Biblioteca Pública Piloto, Medellín, 1985. Foto: Jairo Osorio Gómez

Antonio José Caro LOPERA también es paisa

Imelda Ramírez González

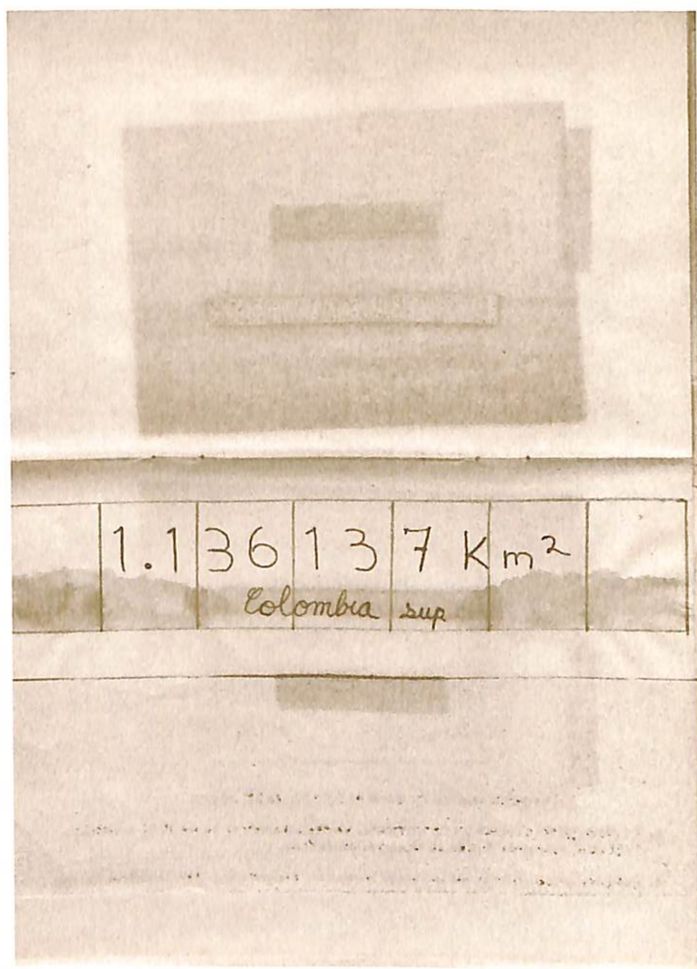
Pasar, viajar, un modo de nunca estar.
A. Caro

Antonio Caro es paisa "por un hecho irrebatible", como dice él, "porque su mamá se llamaba Margarita Lopera y era paisa, de Gómez Plata, Antioquia" (2015). Por ese juego ancestral, que trae consigo otras particularidades, incluido el matriarcado, Caro dice que él no es del todo bogotano, a pesar de haber vivido en Bogotá toda su vida, ni tampoco paisa, pese a que su mamá era antioqueña.



Una página de *Libreta de apuntes*, 1974. Cuaderno de dibujo. Colección Museo de Arte Moderno de Medellín

Caro conoce bien el país, lo ha recorrido: en una ocasión dijo que quería hacer una especie de "vuelta a Colombia" —como los ciclistas— (Rodríguez-Sarmiento, 2012: 6). Quizá prefiere pensarse como colombiano, a pesar de la imposibilidad de descifrar con claridad lo que eso significa. El caso es que reflexiona sobre las fronteras —todo tipo de fronteras—, juega con sus complejidades y crea diálogos con lo que aparentemente encierran y lo que dejan por fuera.



Una página de *Libreta de apuntes*, 1974. Cuaderno de dibujo
Colección Museo de Arte Moderno de Medellín

En 1969, en medio de un ambiente politizado, Caro entró a estudiar artes a la Universidad Nacional de Colombia, aunque su paso por la institución fue pasajero. Su ingreso se dio dos años después de que el presidente Lleras Restrepo expulsara a Marta Traba del país por sus comentarios, tras un allanamiento a la Universidad Nacional. A raíz de su expulsión, y aunque fue reversada, ella había renunciado a su cátedra en esa institución, a su cargo en Extensión Cultural y a la dirección del Museo de Arte Moderno, que en ese entonces se albergaba en la Universidad. El conflicto también se planteó entre Traba y los profesores de la Escuela de Bellas Artes, porque ella desafiaba su tradicionalismo y el dogmatismo del arte "comprometido", como antes lo había hecho con los nacionalismos, porque olvidaban la vitalidad del arte y de la cultura colombiana.

Los mismos debates surgieron en el Salón de Artistas Nacionales de 1969. En protesta por las decisiones del jurado, Traba y los disidentes, con Bernardo Salcedo a la cabeza —y a quien Caro reconoce como "su amigo, su maestro y su mecenas"— (2015), pensaban inaugurar paralelamente en la Universidad el salón de los rechazados, que finalmente fue prohibido por sus directivas. A raíz de ese acontecimiento, Salcedo hizo un llamado a los estudiantes de arte, especialmente a los de la Nacional, para que no se dejaran utilizar por sus profesores, quienes "jamás han podido tener una idea propia". Les pedía, además, "no cortejar lo falso, no entrar en la evasión de la impotencia y no confundirse con un mundo que por gracia ya no nos corresponde vivir" (citado en Calderón, 1990: 157).

Ese llamado fue escuchado por Caro en su juventud y, muy pronto, reemplazó la academia por el trabajo en una librería y en una agencia de publicidad, y confrontó los límites del arte —de lo "plástico" y de lo "formal"— con una cultura visual más amplia. Caro dice que "el mundo comienza después

del formalismo" (Rodríguez, 2003: 58), incluso, después del arte —como frontera—. El arte —como lo colombiano— es solo "un disfraz" con muchas formas, que le permite visibilizar e intercambiar contenidos sociales de la cultura.

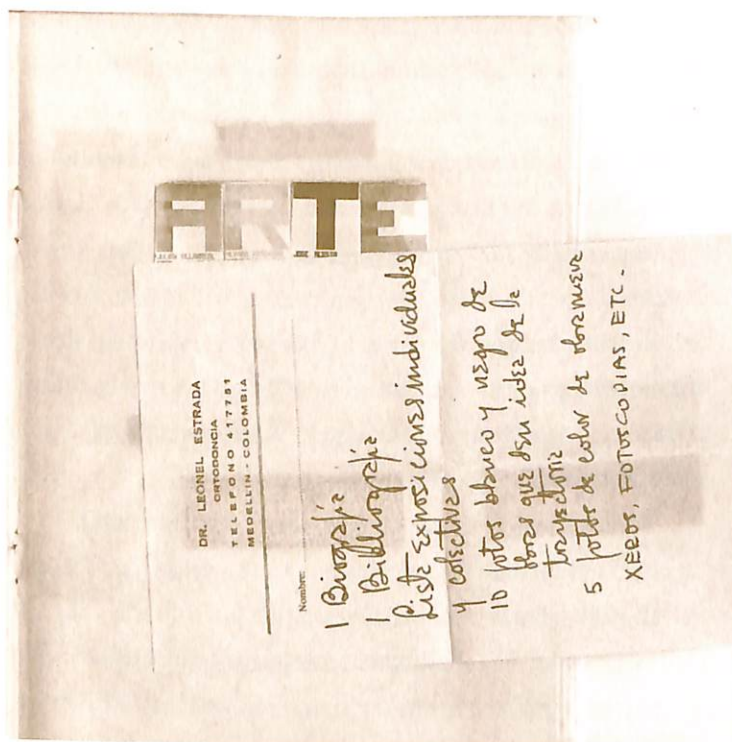
Paralelamente al ingreso de Caro a los circuitos artísticos en Bogotá, a partir de 1970, en las regiones colombianas se dieron unas dinámicas culturales que, de algún modo, fueron autónomas respecto a la capital, centro tradicional de poder en el arte colombiano. Caro, que es andariego y le gusta descentrar los discursos del poder, hoy dice con orgullo que fue "el primer artista bogotano que comienza a deambular artísticamente por el país en la década del setenta", y participó activamente en las dinámicas regionales antes de que se integraran a la centralidad capitalina, como sucedió en muchos casos.

El descentramiento del poder de Bogotá en el arte colombiano coincidió, además de la realización de diferentes bienales y festivales en las regiones, con la retirada de Marta Traba como voz protagónica en el tejido de narraciones y relatos del arte colombiano. Ese desplazamiento se dio en medio de intensas pugnas por llenar su vacío, así como en la sucesiva polarización de las instituciones, entre sus defensores y detractores. Contrario a ese ambiente, más de hostilidades que de argumentos (en una ocasión, por ejemplo, Caro le dio una gentil cachetada a un jurado que, en señal de polémica, rechazó su trabajo. Posteriormente, Caro elaboró ese gesto con la obra *Defienda su talento*), las regiones ofrecieron otras alternativas que él supo aprovechar anticipadamente, como casi todo lo suyo.

Una de esas alternativas fue el espacio de apertura que posibilitaron las bienales y los festivales, tanto a nuevas prácticas artísticas —el arte como producto cultural que no se limita a lo estético, a las "bellas" artes—, como al diálogo con artistas y teóricos de América Latina. Los festivales de arte y

la Bienal de Artes Gráficas de Cali, organizada por el Museo La Tertulia de Cali a partir de 1971, en la modalidad de dibujo, grabado y diseño gráfico, así como las bienales en Medellín, realizadas por la empresa de textiles Coltejer en 1968, 1970 y 1972, tuvieron esa doble apertura.

Leonel Estrada, director de las bienales de Coltejer, enfatizaba en ese cambio, al escribir que las artes eran "símbolos del humanismo actual" y "medios del sistema de comunicación" y no un asunto "solamente estético" (Estrada, 1972: 36). Por otra parte, Mario Barata, crítico brasileño, decía que en las bienales se sentía "Latinoamérica, su magia, sus problemas, sus mitos" (Barata, 1972: 26). Estos eventos fueron entonces la ocasión para orientar las miradas hacia nuevos horizontes.



Una página de *Libreta de apuntes*, 1974. Cuaderno de dibujo. Colección Museo de Arte Moderno de Medellín

Caro visitó la segunda Bienal y participó en la tercera, en 1972. Para él fueron definitivas, porque "permitieron por primera vez ver arte de buena calidad, del momento, especialmente, y por muchas circunstancias, producido en América". Así, lo que las bienales "dijeron a los que éramos jóvenes en esa época, que estábamos formándonos" era que había "otras cosas", que se estaban "haciendo otras cosas [...] y eso nos marcó". Por esa razón sostiene que, "en algún sentido", él es "un producto de las bienales" (2015).

En la segunda Bienal, Salcedo ganó el Premio Colcultura, con sus quinientas bolsas plásticas llenas de heno —de pura paja—, numeradas y puestas "ahí... porque sí". Álvaro Barrios escribió que la "confrontación de Colombia ante América" confirmaba que "se ha clausurado un ciclo para dejar vía libre a toda una nueva situación espiritual que motive otra visión del arte entre nosotros" (Barrios, 2001: 10). Por esa razón, la decisión del jurado al concederle el premio a Salcedo fue "ética" y no "estética", reafirmando con ello ese cambio de horizontes. Un desplazamiento que Caro supo leer con claridad.

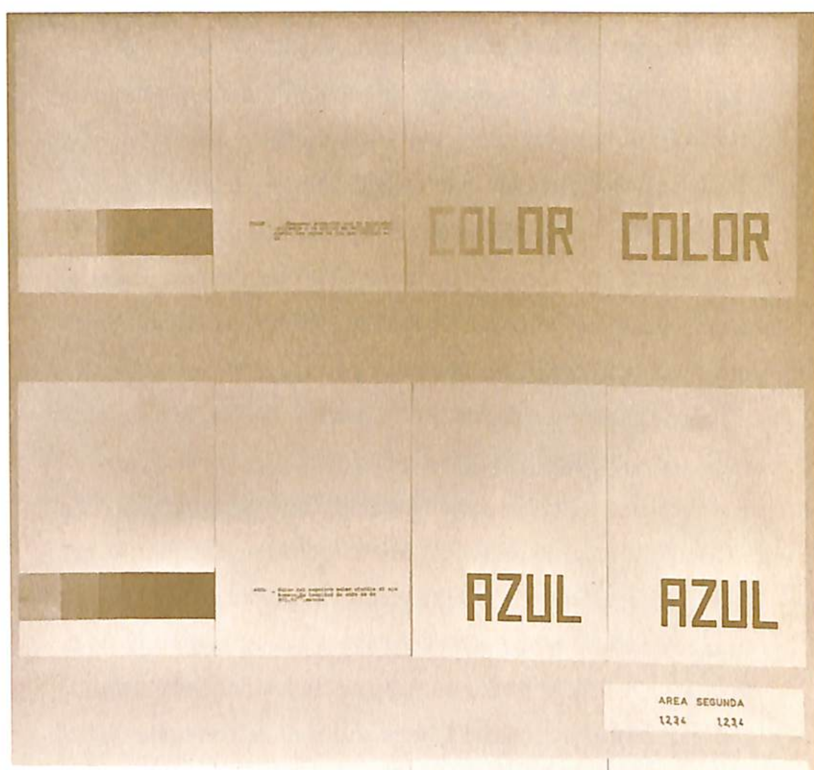
Con el dinero del premio, Salcedo viajó a Nueva York, donde visitó la exposición "Information" en el MoMA. A su regreso, compartió el catálogo con Caro. En algún sentido, como afirma, la obra que presentó a la tercera Bienal fue su respuesta al trabajo de Salcedo y también, creo, implicó una reflexión sobre el catálogo de esa influyente exposición.

La exposición del MoMA fue importante porque señaló un cambio de actitud. Según Mary Anne Staniszewski, en esa muestra, los artistas conceptuales plantearon un desafío a las instituciones del arte al introducir una nueva actitud, la del artista como "productor cultural". Era el mismo artista el que producía sus textos, como lo hace el crítico de arte; instalaba sus propuestas a la manera de los curadores; imprimía sus

publicaciones como si fuera editor y distribuía su trabajo como un gestor o un vendedor de arte. En ese sentido, esa nueva actitud implicó tanto "una erosión de los roles tradicionales y de las convenciones" en el interior del mundo del arte (Staniszewski, 1998: 269), como una expansión del marco de referencia estético para muchas de esas obras, que se relacionaban, más bien, con contextos políticos específicos y con una crítica a las instituciones del arte.

Los "sistemas" sociales, y en particular el arte, tienen sus propios procesos, y la llamada crítica institucional no se da de la misma manera en los distintos contextos. En Colombia, muchas veces, los artistas contribuyen a la construcción del mismo sistema institucional. Sin embargo, durante los años setenta aparecen voces y actitudes que circulan en múltiples direcciones, y que cuestionan la función estética y contemplativa del arte, la academia, el mercado, las convenciones del hacer y la crítica en sus formas más tradicionales y establecidas, porque los "sistemas", si se pueden llamar así, son, al fin y al cabo, dinámicos. En ese sentido, si en Colombia los artistas han sido productores culturales por obligación desde mucho antes de ser nombrados como tales, esa nueva actitud se refiere, creo, a una forma diferente de entender el arte, que es más consciente de sus límites y convenciones como práctica social, así sean precarios; una actitud que está presente en la obra de Caro.

En 1971, Caro y su amigo Jorge Posada presentaron sus trabajos en el Museo de Zea —hoy Museo de Antioquia— como las "Planas y castigos" de Bernardo Salcedo, al nivel de la mirada de los niños. En la Bienal, al año siguiente, Caro presentó un boceto para un libro, del cual se expusieron tres capítulos. En una de las páginas que aparece en el catálogo, su trabajo hace referencia a las palabras "color" y "azul", e incluye sus



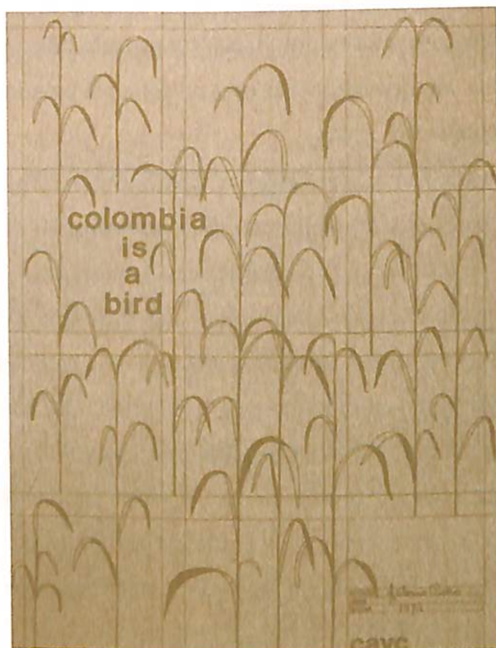
Libro, 1972. Dibujo y acuarela sobre papel. III Bienal de Arte Coltejer, Medellín. Foto: Gabriel Carvajal, cortesía Biblioteca Pública Piloto

definiciones, así como "información" visual correspondiente. En el texto del catálogo dice que le gustaría hacer "una crítica de un crítico" pero le parece aburrido y por eso prefiere jugar con las palabras. Le interesa, así mismo, "la información visual por su inmediatez y belleza de aprehensión" (Caro, 1972: 33). En perspectiva, según él, eran "cosas muy elementales dentro de lo que se podría llamar arte conceptual internacional, auto reflexivo" (2015). El artista planteaba una reflexión sobre las convenciones del lenguaje, particularmente de la pintura.

Las bienales también representaron para Caro la posibilidad de nuevas relaciones con los circuitos de "vanguardia" en América Latina, de los cuales se ha nutrido y para los que su obra ha sido muy relevante. El término de

vanguardia era defendido en ese momento por varios teóricos latinoamericanos para referirse a ese "arte que ya no era evaluado exclusivamente según valores estéticos sino también —o sobre todo— culturales", como decía Mario Pedrosa (citado en Aguilar, 2006: 23).

El artista, gestor y crítico argentino Jorge Glusberg, director del Centro de Arte y Comunicación (CAYC), fue un cercano colaborador de las bienales. Él reunía colectivos internacionales de artistas conceptuales que experimentaban sobre arte, ciencia y tecnología y mostraba sus trabajos en exposiciones como "Arte y Cibernética" y "Arte y Sistemas", ambas presentes en la segunda y la tercera Bienal. Caro recuerda que, cuando deambulaba por la Bienal, Salcedo le presentó a Glusberg y, desde entonces, quedó "en el fichero del CAYC" (2015) y con ese grupo participó en varias exposiciones internacionales.



Colombia is a bird, 1974. Impresión *offset*, 28 x 22 cm, en Art Systems in Latin America (Institute of Contemporary Arts, Londres)

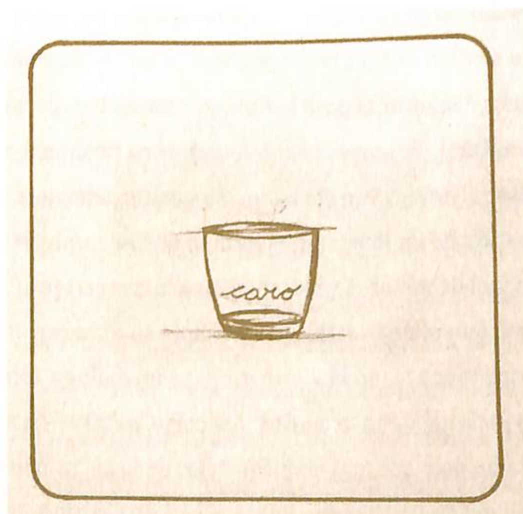
Los años que siguieron a las bienales fueron culturalmente muy dinámicos en Medellín. Estas no sólo fueron los eventos puntuales, sino una variada y continua programación cultural desde la primera versión y hasta 1975, cuando fueron suspendidas por la crisis económica de Coltejer. A partir de entonces, se consolidó un importante grupo de artistas en la ciudad y surgió una variedad de espacios culturales. Unos, si se quiere, más en conexión con los circuitos bogotanos, como la Galería de la Oficina y el Museo de Arte Moderno, y otros más autónomos y, por decirlo de alguna manera, alternativos, que ejercieron gran influencia, como el Instituto de Integración Cultural - Quirama, que desde la región propició espacios de debate y formación; la Cinemateca El Subterráneo, que presentaba cine de autor, y la Taberna Galería Finale, punto de encuentro donde el arte más experimental se integraba con la fiesta y la celebración cotidiana, y, como dice Caro, Juan Gustavo Vásquez, su creador, hacía "un poquito de contracultura y de fluxus, aunque realmente esas no serían la palabras exactas para ese momento" (2015).

En 1976, Antonio presentó su "Caro Show" en Finale, luego de hacerlo en Bogotá y en Barranquilla, que consistía en unas diapositivas sobre el tema de Marlboro, acompañadas de música. En 1979, tanto en Finale como en Quirama, introdujo su *Homenaje a Manuel Quintín Lame*, una propuesta en la que recordaba al líder indígena fallecido en 1967, a través de material informativo sobre su vida de lucha por la defensa de los derechos de los indígenas y por lo que fue encarcelado doscientas veces. Caro recreaba su elaborada firma, una mezcla de grafía indígena y occidental, que llegó a ser distintiva de las múltiples comunicaciones de Quintín Lame con el gobierno.

Así, con su mejor "estilo" ya presente, que después lo definió como "manejo de texto, uso de símbolos nacionales y

un aspecto muy crudo y difícil de la actual situación política y económica de mi país, Colombia" (2013: 189), Caro proponía un arte en crisis, precario y marginal, más directo y eficaz en su encuentro con el público, que comenzó a resonar con voces latinoamericanas, las cuales también proponían "alternativas de producción" más propias, como escribía por entonces Nelly Richard, que incorporaran "valores nuestros de existencia natural y social (valores de sociabilidad, de historicidad) a la elaboración material de los nuevos formatos artísticos" (1981: 3).

En esos espacios de Medellín, Caro también se relacionó con un grupo de artistas conceptuales locales, como Carlos Echeverry, entre otros, que proponían alternativas de circulación para el arte y dialogaban con ese conceptualismo pensado desde América Latina. Con ese grupo, Caro participó en varios proyectos expositivos y editoriales convocados por la revista *Sobre Arte*, cuya publicación y eventos apoyaban Finale —como la Primera Muestra Nacional de Audiovisuales— o Quirama.



When I Was a Little Boy. 1980. Diapositiva. 5 x 5 cm. Audiovisuales 1. Primera Muestra Nacional de Audiovisuales Finale y Sobre Arte. Medellín

Al final de la década, la reflexión sobre el conceptualismo se formalizó a través de los museos, particularmente del recién creado Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), en dos eventos: la exposición "Arte para los años 80", realizada por el Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali, y el Primer Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-objetual y Arte Urbano. Caro fue invitado a participar en ambos eventos, aunque su obra solo estuvo presente en el primero.

Durante los años ochenta, Caro presentó nuevamente sus trabajos en Medellín, esta vez en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. Ese espacio, con una "sala modesta", pero con libertad, se convirtió en un laboratorio para su trabajo. Laboratorio, porque, como dice, "con la teoría no se avanza ni un centímetro", es la "práctica" y la experimentación las que hacen "afianzar mi trabajo" (2015). Así, en ese espacio abierto, se consolidó su obra sobre el *Maíz* y se gestó su *Proyecto 500*.

La Biblioteca surgió como un proyecto piloto de las Naciones Unidas y la UNESCO para América Latina, y como un nuevo modelo de biblioteca pública, de consulta abierta y préstamos disponibles para toda la comunidad, y con una función cultural. Durante los años ochenta se fortalecieron los programas culturales y se consolidó su misión patrimonial con la conformación de un importante archivo documental, fotográfico y audiovisual de material producido en el departamento.

Caro, quien busca relacionar siempre su obra con el espacio que la acoge, en la Piloto propuso un diálogo con la memoria regional y con la ciudad. Así como en los años setenta Finale era un polo cultural de influencia, en los años ochenta, el sector llamado Otrabanda, donde se ubicaba la Biblioteca, era el espacio cultural más dinámico de la ciudad, por su cercanía con el MAMM; con Suramericana, que alojaba en ese

entonces al Subterráneo (antes vecino de Finale), y con las dos universidades públicas más importantes de la ciudad.

La primera exposición de Caro en la Piloto fue en 1983. Este viajó con tiempo a Medellín y se quedó una temporada larga. Llevaba lo necesario y sabía que la exposición sería una nueva versión de *Maíz*, pero no sabía cómo la haría. Cuenta Gaspar León que Caro compró

> [...] doce frascos de tinta, del mismo color, y un pincel gordo. Comenzó entonces a trabajar, en las noches, cuando no había casi nadie en la Biblioteca. Transcurrieron muchas noches de trabajo y días en los que dormía al lado de su naciente obra, desde el amanecer hasta el medio día, en un slipping [sic]. Terminó y allí quedaron, por un tiempo, las matas de maíz de Caro, pintadas en una pared (1983: 27).

La segunda vez que Caro expuso en la Biblioteca fue en 1985. En esa ocasión, estuvo acompañado por Alicia Barney y Carlos Echeverry. Para esa exposición, Caro pintó sus matas de maíz de color negro sobre un muro a las afueras de la Biblioteca. Su mural dialogaba no solamente con la tradición del muralismo antioqueño, en la que se destacaban los frescos de Pedro Nel Gómez con su particular relato de la "antioqueñidad", sino también con la literatura que elogiaba el maíz como símbolo regional, en la voz del poeta Gregorio Gutiérrez González. Descentrando esa tradición (como dice Caro, del "endogenismo paisa", que es más bien, un "falso" regionalismo), el mural de Caro repetía para entonces su ya estilizada mata de maíz en un medio que era efímero, por lo que se acercaba más, sin confundirse, a los grafitis que ya estaban en el muro a medio borrar, y que dejaban ver consignas de la militancia política, creando un contrapunto que no ha sido ajeno a sus reflexiones. Así, su propuesta sucedía tanto en el espacio interior, donde

estaban sus grabados de matas de maíz, como en el exterior, en el agitado tránsito por la avenida Colombia, y en un pasaje obligado para universitarios y visitantes de ese sector cultural.

De este modo, Caro lograba convertir la representación de esa planta en un símbolo capaz de imponerse en su silencio, al ser la única obra suya que no es textual. Sin embargo, para el crítico Luis Fernando Valencia, era tan elocuente como un "manifiesto" político (1985: 89). Ese símbolo sencillo, pintado y repetido manualmente, condensaba una compleja realidad social y política que era a la vez ancestral, presente y también futura, porque hoy estamos llamados a preservar los cultivos autóctonos y, especialmente, sus semillas.

Muchos símbolos que Caro ha elaborado, decantado y repetido en diferentes soportes y situaciones han penetrado en las representaciones y retóricas alternativas de una identidad que no es uniforme ni esencialista. Así, en 1992, su mata de maíz fue impresa como estampilla para conmemorar al quinto centenario del "Descubrimiento de América".

En 1987, cinco años antes de esa conmemoración, Caro lanzó su *Proyecto 500*, a la manera de una campaña publicitaria, después de registrarlo en la Oficina Nacional de Derechos de Autor. Dio una primera charla en la Piloto y luego lo presentó oficialmente en el Salón Nacional de ese mismo año, realizado en Medellín. En la conferencia de la Piloto, explicó a los asistentes que el objetivo de su proyecto consistía en crear conciencia sobre las paradojas de esa celebración y reflexionar sobre el "mestizaje", algo especialmente difícil en Antioquia, decía, porque "la gente se cree vasca y los indígenas antes de mestizarse prefirieron suicidarse". Aunque el mestizaje era un problema continental, reflexionar sobre sus particularidades locales en un país tan diverso, ayudaría "a una mejor comprensión de esa ficción de unidad etnográfica que se llama Colombia, unida bajo un país político llamado Colombia" (Caro, 1987).



Colombia, 1972. Pintura acrílica sobre cartulina, 200 x 350 cm

Con el tiempo, Caro encontró que, frente a tanta diversidad, la cédula de ciudadanía era el signo —el documento— más evidente de nuestra identidad como colombianos. "La única definición inexorable de colombianidad, dice Jorge Orlando Melo, es la constitucional: son mis derechos como ciudadano" (2006). Los mismos derechos por los que tanto luchó Quintín Lame.

El hecho de que no exista la "colombianidad" o la "antioqueñidad", no significa, según Jorge Orlando,

> [...] que la historia de Antioquia o de Colombia no haya creado y siga creando unas constelaciones particulares de características más o menos extendidas, más o menos idiosincrásicas, de sus culturas, que es justo y conveniente estudiar (2006).

Y también figurar, como lo ha hecho Caro en su ya larga trayectoria, a través de símbolos que expresen "pensamientos profundos" (2013: 27).

A partir de los años noventa Caro comenzó a realizar sus Talleres de Creatividad a lo largo del territorio colombiano y por fuera de sus fronteras, al punto que se convirtieron en su actividad principal. Con sus Talleres, regresó a "esa nueva escena" del arte en Medellín, con un medio artístico diversificado en una red de nuevos espacios, orientados por artistas que ejercen a plenitud esa actitud contemporánea de "productores culturales", y participó en muchos de esos espacios (Banasta, Casa Tres Patios, Centro de Desarrollo Cultural de Moravia, Casa Imago), además de los museos.



Antonio Caro pintando *Maíz* para la exposición en Banasta/La Casa. Residencias Artísticas. Santa Fe de Antioquia. 2010. Foto: Adriana Ríos, cortesía Banasta

Estos últimos también han reconocido la trayectoria de Caro como uno de los artistas colombianos más importantes y uno de los primeros que orientó su trabajo hacia prácticas más contemporáneas. Tanto en el Museo de Antioquia, en el marco de sus encuentros internacionales MDE07 y MDE11, con una exposición en el primero y un taller en el segundo, como ahora en el Museo de Arte Moderno, que a partir de la expansión de su sede comienza una nueva historia.

Los lugares de exposición, de alguna manera, han hecho parte de las obras de Caro. Con inteligencia y sutileza, ha sabido moverse en el circuito del arte local; algunas veces lo hizo eludiendo las tramas que soportaban gran parte de las instituciones, la circulación del arte y el mercado, desplazándose por lugares en los que las relaciones entre arte y experiencia redefinían la fijación de las obras como objetos aislados para contemplar y comprar. Otras veces, como ahora, ha participado en momentos importantes de las principales instituciones.

Las ideas de Caro han puesto en evidencia lo que él llama su "perspicacia sobre la temporalidad" (2015) y también su integridad, su honestidad y su coherencia personal, en un país en el que se promueve, muchas veces, lo contrario. Por esa razón, y por muchas otras, se ha ganado, muy justamente, el amplio reconocimiento que hoy tiene.

Bibliografía

Barata, Mario (1972) "Comentarios sobre la III Bienal", *Lanzadera*, Medellín, mayo-junio, núm. 6.

Barrios, Álvaro (1970) (2001), "Derrumbe en la Bienal", *Nadaísmo 70*, en Las *Bienales de Medellín. Una ventana abierta*, Medellín: Suramericana de Seguros.

Caro, Antonio (1972), Obra presentada en la III Bienal de Arte Coltejer, Medellín.

_______ (1987), Audio proporcionado por la Biblioteca Pública Piloto.

_______ (2013), *El lobo. Anécdotas de mi Taller de Creatividad*, Cisneros Fontanals Art Foundation - CIFO, Bogotá.

_______ (2013), Entrevista con Rodrigo Moura, en *Guía a lo desconocido. Saber desconocer. 43 Salón (inter) Nacional de Artistas*, Colombia. Medellín: Ministerio de Cultura, Alcaldía de Medellín.

_______ (2015), Entrevista con Jorge Bejarano e Imelda Ramírez, Medellín.

Caro, Antonio y Rodríguez, Víctor Manuel (2003), "Entrevista pública", en Rodríguez, Víctor Manuel, ed. (2003), *Prácticas artísticas. Enfoques contemporáneos*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Estrada, Leonel (1972), "Una bienal que exporta cultura", *Lanzadera*, Medellín, marzo-abril, núm. 5.

León, Gaspar (1983), "Caro y su mata de maíz", *Magazín Dominical*, *El Espectador*, Bogotá, 11 de diciembre, núm. 39.

Melo, Jorge Orlando (2006), "Contra la identidad", *El Malpensante*, Bogotá, noviembre-diciembre, núm. 74, disponible en https://rafaelfdiazv.files.wordpress.com/2009/06/melo-jorge-orlando-contra-la-identidad.pdf

Pedrosa, Mario (2006), "Hélio Oiticica: la invención del espacio", en Aguilar, Gonzalo, *Punto de Vista*, Buenos Aires, abril, núm. 84.

Richard, Nelly (1981), "Aproximaciones críticas a un concepto de arte latinoamericano", *Sobre Arte*, Medellín, núm. 3.

Rodríguez-Sarmiento, Manuel (2012), "'Quiero hacer una especie de vuelta a Colombia': Antonio Caro", *Arteria*, Bogotá, septiembre-octubre, núm. 35.

Salcedo, Bernardo (1969), "Análisis sobre el XX Salón de Artistas", *El Tiempo*, Bogotá, 25 de abril, en Calderón, Camilo, comp. (1990), *50 años del Salón Nacional de Artistas*, Bogotá, Colcultura.

Staniszewski, Mary Anne (1998), *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge (MA), Londres: The MIT Press.

Valencia, Luis Fernando (1985), "Barney, Caro y Echeverry", *Arte en Colombia*, Bogotá, septiembre, núm. 28, entrevistas.

Cronología

1970 XXI Salón de Artistas Nacionales, Museo Nacional, Bogotá (oct. 16-nov. 14): *Cabeza de Lleras.*

Exposición Panamericana de Artes Gráficas, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali (nov.): *Primitive Art* y *Miami Sunset.*

Arte múltiple con Jorge Posada, Galería Belarca, Bogotá (dic.): presentan fotocopias.

1971 I Bienal de Artes Gráficas, Cali (jul.): *Dar para ganar* con Jorge Posada; *Sal* y otras obras.

Ayala-Nirko-Duarte-Caro, Sala Gregorio Vásquez, Biblioteca Nacional, Bogotá (jul.).

Caro-Posada, Bouwcentrum, Bogotá, exposición con Jorge Posada: presentan fotocopias y dibujos.

Caro-Posada, Museo de Zea, Medellín (ago.): presentan dibujos y fotocopias expuestos al nivel de los ojos de los niños, siguiendo el ejemplo de Planas y castigos (1970) de Bernardo Salcedo.

Esculturas al aire libre, Parque Nacional, Bogotá (nov.): *Noviembre*, obra de barro para disolver en la lluvia.

1972 III Bienal de Arte Coltejer, Medellín (may.): *Azul-Color.*

VI Salón de Agosto, Bogotá (ago.): *Colombia-12 pliegos* (gana primer premio).

I Salón Independiente Jorge Tadeo Lozano, Bogotá (nov.): *Manuel Quintín Lame, información y variación visual.*

XXIII Salón de Artistas Nacionales, Museo Nacional, Bogotá (nov.): *AQUINOCABEELARTE.*

1973 Empieza a trabajar en la agencia de publicidad Leo Burnett.

Nombres nuevos en el arte de Colombia, Museo de Arte Moderno de Bogotá (mar.): instala *El imperialismo es un tigre de papel* durante la apertura de la exposición.

Colombia-Marlboro, Galería San Diego, Bogotá (nov.).

El imperialismo es un tigre de papel, Galería Barrios, Barranquilla (dic.): con esta exposición, comienza la práctica de reiterar (repetir con variaciones leves) sus obras.

1974 Defienda su talento, Galería Belarca (ene.): es la primera vez que utiliza matas de maíz como motivo y que las pinta directamente sobre la pared.

Seis días en la Galería Escala: Experiencia de comunicación. Galería Escala. Bogotá (abr.): vive en la galería durante la exposición; incluye *Proyecto de voto popular*.

Colombia-Marlboro. Galería San Diego. Bogotá (nov.): exposición de diapositivas.

XXV Salón Nacional de Artes Visuales. Museo Nacional. Bogotá (nov. 19 de 1974-ene. 15 de 1975): *Aquí no hay caso*.

La generación del 70. Sala Gregorio Vásquez. Biblioteca Nacional. Bogotá (abr. 8-may. 2): exposición organizada por el Instituto Colombiano de Cultura.

Art Systems in Latin America. Institute of Contemporary Arts. Londres (dic.): exposición organizada por el CAYC: *Colombia is a bird*.

1975 Paisaje 1900-1975. Museo de Arte Moderno de Bogotá (jul.): *Colombia*; presenta un dibujo de maíz y la palabra "Colombia" escrita como el logo de Coca-Cola.

500 paquetes. Sala Gregorio Vásquez. Biblioteca Nacional. Bogotá: como dice el título: quinientos paquetes de cigarrillos Marlboro. con volantes que recubren las cajetillas; incluye dibujos de maíz en los volantes, entre otras cosas.

I Salón Atenas. Museo de Arte Moderno de Bogotá (oct.): *Colombia-Marlboro*; presenta diapositivas con música en la noche de cierre del Salón (nov. 13).

Todo está muy Caro. edición de un afiche con este eslogan y un dibujo de maíz. tiraje de novecientos ejemplares producidos por Olympia; es la primera vez que usa esta frase.

1976 Lápiz y papel. Museo de Arte Moderno de Bogotá (may. 13-jun. 13): exposición organizada por Jonier Marín; dibujo *Colombia-Coca-Cola*.

Caro-Show. Galería La Escuela. Barranquilla (jun.): igual al *Colombia-Marlboro* del Salón Atenas.

Caro-Show. Galería Finale. Medellín (jun.): itinerancia de presentación anterior.

XXVI Salón Nacional de Artistas. Museo Nacional. Bogotá (sep.-oct.): *Colombia-Coca-Cola* gana una medalla.

Dispersar. El Sindicato. Barranquilla (oct.): artista invitado: cajetillas de Marlboro.

Aguinaldos. El Sindicato. Barranquilla (dic.): artista invitado; pequeño saludo de Navidad.

1977 Los novísimos colombianos. Museo de Arte Contemporáneo. Caracas: *Colombia-Coca-Cola*. una bandera con la palabra "Colombia" en la franja roja; pinta matas de maíz con la palabra "Colombia" en la

parte superior: invita a los asistentes a firmar un álbum y, a cambio, les entrega una cinta de *Colombia-Coca-Cola*.

Lápiz y papel, Universidad del Valle, Cali (jun.): itinerancia de exposición anterior.

Exposición individual, El Sindicato, Barranquilla (jul.), Galería San Diego, Bogotá (oct.): con las obras de Los novísimos colombianos.

1978 Alberto Sierra lanza su *RE-VISTA del Arte y la Arquitectura en Colombia* en Medellín, con el diseño de la portada basado en la obra *Colombia* (1976).

Homenaje a Manuel Quintín Lame, Centro de Arte Actual de Pereira (ago. 18): realiza el primer homenaje después del Salón Independiente y pinta, también por primera vez, la firma de Quintín Lame directamente sobre la pared; incluye un pendón colgado en un parque con un fragmento de la firma.

XXVII Salón Nacional de Artistas (nov. de 1978-ene. de 1979): *Todo está muy Caro*.

1979 *Homenaje a Manuel Quintín Lame*, Sociedad de Mejoras Públicas, como parte del Festival de Arte de Vanguardia, Barranquilla (abr. 7-21): diapositivas y diálogo sobre Manuel Quintín Lame; afiche "MANUEL QUINTIN LAME Homenaje" con imagen de *Maíz*; en ese año produce la litografía *Homenaje a Manuel Quintín Lame*.

Homenaje a Manuel Quintín Lame, Galería Finale, Medellín (jun.-jul.): itinerancia de presentación anterior.

Homenaje a Manuel Quintín Lame, Instituto de Integración Cultural, Medellín (jul. 12), (referenciado como *Conferencia*): itinerancia de presentación anterior.

III Feria Internacional de Arte Contemporáneo, *Gran Palais* de París (oct.): obra gráfica, una edición especial de *Colombia*, impresa en rojo sobre dril blanco.

1980 Un arte para los años 80, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali (mar.); *Homenaje a Manuel Quintín Lame*, con afiches, la firma pintada directamente en las paredes y una conferencia sobre Quintín Lame.

Un arte para los años 80, Museo de Arte Moderno de Medellín (ago.): itinerancia de la exposición anterior.

Museo de Arte y Cultura Popular, Universidad Federal de Mato Grosso, Cuiabá, Brasil (nov.): exposición y residencia corta; desarrolla su tema *Maíz* (anteriormente, su uso era decorativo e intuitivo, en esta ocasión toma una significación transcontinental); incluye *Homenaje a Manuel Quintín Lame*.

Artes Visuales e Identidad en América Latina, México D.F., México.

Audiovisuales 1. Primera Muestra Nacional de Audiovisuales (exposición colectiva). Finale. Medellín (oct. 6-23): exposición organizada por la revista *Sobre Arte*.

1981 Edición de la serigrafía *Maíz* (dic.), producida conjuntamente con la revista *Arte en Colombia*, en el taller de Enrique Hernández (10 p/a, diez sin valor comercial, y cien ejemplares, numerados y firmados).

Palabras en el arte. Museo Universitario de la Universidad de Antioquia. Medellín (may.-jun.).

1982 Cuadernos. Sala de Proyectos del Museo de Arte Moderno de Bogotá (dic.): un cuaderno con siete poemas.

Cinco artistas colombianos. Espacio N.O., Porto Alegre, Brasil.

1983 *Maíz*. Biblioteca Pública Piloto. Medellín (ago.): pinta las matas de maíz directamente en las paredes.

1984 Ven a firmar. Galería Artes. Quito: los asistentes firman un cuaderno y reciben un banderín de Colombia, de manera semejante a lo que hizo en Caracas (Los novísimos colombianos, 1977).

1985 Barney, Caro, Echeverry. Biblioteca Pública Piloto. Medellín: *Maíz*, incluye un mural pintado en las paredes exteriores de la Biblioteca.

Alquimia e imagen. Planetario Distrital. Bogotá (sep.-oct.): incluye una litografía de matas de maíz del portafolio *Signos y sueños*.

1986 Arte para El Dorado. Museo de Arte Moderno de Bogotá (ago.): concurso para proyectos públicos en el aeropuerto: la propuesta de Caro, *Maizalote*, consiste en treinta siluetas de maíz hechas en metal, y diseñadas para colgar. Los módulos son elaborados con cable eléctrico (32 x 45 cm cada uno): en 1987, el artista dona catorce de estos módulos al Museo de Arte Moderno La Tertulia.

1987 Audiovisual. Nosferatu, Lima, Perú.

Conferencia. Centro Cultural Leopoldo López. Pasto.

Maíz. Museo de Arte, Universidad Nacional, Bogotá (ago. 20-sep. 9): como parte de la exhibición, pinta *Murales-Maizales* en las paredes exteriores del museo.

XXXI Salón Nacional de Artistas, aeropuerto Olaya Herrera, Medellín (oct.-dic.): lanzó *Proyecto 500*: pinta el número "500" directamente en la pared, distribuye volantes, unos con "500" y otros con información sobre el proyecto. La charla en la Biblioteca Pública Piloto es parte clave de la obra. Se describe como "una conferencia performance sobre los 500 años del descubrimiento de América": incluye apartes de textos y poemas de José Emilio Pacheco, Gonzalo Arango, Quintín Lame y Colón. Recibe una mención de honor. Después, y hasta 1992, presenta

la charla formal e informalmente en muchos lugares: "más de 50 presentaciones, en más de 15 lugares en Colombia".

Paralelos. Una exposición binacional. Centro Colombo Americano, Bogotá.

1988 *Proyecto 500*. Selección del Salón Nacional. Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá; "charla de presentación".

Libro objeto por correo. El Archivero. Ciudad de México, México.

2° Concurso Nacional de Poesía, revista *El Candil*, Piedecuesta, Santander; es finalista.

I Bienal de Arte de Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá (sep.): 21 Cuadernos, que contienen papelitos pegados "de los que le regalan a uno por la calle", tarjetas postales, fotos de periódicos y "las laminitas de chocolatinas Jet". También mostró *Manuscrito* (fotocopias) y *Quince* (libro, impresión litográfica).

1989 *Proyecto 500*, Centro de Artes, Quito.

Proyecto 500, Universidad en Cuenca, Ecuador.

Proyecto 500, Casa de la Cultura, Guayaquil.

Proyecto 500, Centro Leopoldo López, Pasto.

Proyecto 500, Galería El Taller, Pereira.

1990 Comienza a impartir talleres con el patrocinio de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

Muestra antológica, Museo de Arte Moderno, Cartagena: primera retrospectiva; incluye una presentación del *Proyecto 500*.

XXXIII Salón Nacional de Artistas, 50° aniversario: *Proyecto 500* en achiote sobre amate; es la primera vez que usa achiote como pigmento.

1991 *Proyecto 500*, Museo de Bellas Artes, Caracas.

Proyecto 500, Museo Soto, Ciudad Bolívar.

1992 *Proyecto 500*, Galería Círculo, Bogotá.

Ante América, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá (oct.-dic.); entre otros, mostró *Dulce Zipacón* (*performance* en la que cocina dulce de papayuela para los asistentes) y *Hágalo usted mismo*, que se encuentra hoy en la colección de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

La Administración Nacional de Correos emite cinco estampillas diseñadas por artistas colombianos, entre ellas *Maíz*, de Caro.

Por el humor en el arte (exposición colectiva), Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.

XXXIV Salón Nacional de Artistas (nov.): *Homenaje a Manuel Quintín Lame*; realiza un dibujo con pigmento de achiote en amate que se encuentra hoy en la colección de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

1993 Durante un año y medio vive en varios lugares con los ingas del departamento de Putumayo; trabaja con niños en un proyecto de diseño pedagógico con la beca Francisco de Paula Santander, de Colcultura.

Proyecto postal, Galería Sextante, Bogotá (dic.); presenta una edición de 260 serigrafías de *Maíz*, de 56 x 76 cm, a partir de la imagen de la estampilla de 1992; con la galería, producen una edición de 60 impresiones más pequeñas de la estampilla, guardadas en sobres, que en la exposición se exhiben nuevamente, entregadas a vuelta de correo.

XXXV Salón Nacional de Artistas, Bogotá (abr.-may.); *Indicios*, pigmento vegetal en papel con la palabra "INDI(CI)OS".

1994 Killkawawa, Museo de la Bagatela, Cúcuta; Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá (may.-jun.): se presenta el resultado del proyecto de diseño pedagógico con los ingas (beca de Colcultura).

Esto no es una pipa (exposición colectiva), Casa Wiedemann, Bogotá.

1995 Comportamiento del paisaje, VII Festival Internacional de Arte de Cali (may.); incluyó *Matas de maíz* (de cable eléctrico) y *Todo está muy Caro* (1978).

El programa de televisión *Tiempo libre* le dedica un episodio a Antonio; se filma en el transcurso de un año e incluye una grabación de sus talleres y su búsqueda de monedas de 10 pesos en la calle para hacer su trabajo *Moneda de diez* (*San Andrés, Providencia y Santa Catalina*).

VII Salón Regional de Artistas Santafé de Bogotá; *Moneda de diez*, mapa de San Andrés y Providencia en monedas de 10 pesos.

Arte para Bogotá, Museo de Arte, Universidad Nacional (nov.); *Intocables y Desechables*, una propuesta para la protección de árboles nativos y la creación de obras públicas, utiliza tinta vegetal reversible.

1996 Todo está muy Caro (retrospectiva, curaduría de María Iovino), Banco de la República, Cúcuta.

Todo está muy Caro, Museo Tayrona, Santa Marta; itinerancia de la exposición anterior.

Todo está muy Caro, Teatro Amira de la Rosa.

Barranquilla: itinerancia de la exposición anterior. A Tribute to the Book: Works by Contemporary Colombian Artists (curaduría de Carmen María Jaramillo). Colombian Center. Nueva York (mar.-may.): *Manuscritos*.

Caro retiró su obra *Moneda de diez* del 36 Salón Nacional, en protesta por "algunas decisiones del Consejo Nacional de Artes Plásticas" (*Semana*, jul. 8 de 1996).

1997 Todo está muy Caro. Banco de la República. Pereira: itinerancia de la exposición previa.

Do It/Hágalo Usted (exposición colectiva, curaduría de Hans Ulrich Olbrist). Biblioteca Luis Ángel Arango: exposición internacional que comienza en 1993 y continúa en versiones posteriores.

Sellos (exposición colectiva). Galería Santa Fe. Bogotá.

Serie de Talleres de Creatividad Visual (1996). Leticia. Pasto. Barranquilla y Ocaña: beca de Colcultura.

Instalaciones (Diez pesos). Planetario Distrital de Bogotá (sep.).

1998 Continuación de la serie de Talleres de Creatividad Visual. Bucaramanga. San Andrés: beca de Colcultura.

Beca Guggenheim.

Todo está muy Caro. Museo de Arte Moderno. Bucaramanga: itinerancia de exposición previa.

Todo está muy Caro. Banco de la República. Medellín: itinerancia de exposición previa.

Fragilidad (exposición colectiva). Museo de Arte. Universidad Nacional. Bogotá.

Muestra de trabajos. Museo de Arte Moderno de Bogotá: se presentan los trabajos realizados por los asistentes de los Talleres de Creatividad Visual.

Itinerancia del taller. Convenio Andrés Bello. Bogotá.

Proyecto mapa. proyecto colectivo organizado por Ricardo Benaim de Quinta Papeles. Caracas. y Luis Ángel Parra. de Arte Dos Gráfico. Bogotá: propone el mapa de "La Gran Colombia", el cual es la base para el proyecto posterior La Gran Colombia; en el año 2000 se publica el libro *Proyecto Mapa*, en el cual participa Caro.

1999 Arte Correo (exposición colectiva). Museo de Filatelia. Oaxaca. México.

Global Conceptualism. Queens Museum of Art. Nueva York (abr.-ago.): la curaduría de la selección latinoamericana está a cargo de Mari Carmen Ramírez:

Colombia-Coca-Cola y *Homenaje a Manuel Quintín Lame*. Lugar de enlace (exposición colectiva), Centro Colombo-Venezolano de Cultura, Bogotá: incluye *Achiote*, acción en la que pinta con achiote directamente sobre los asistentes; también crea su trabajo *Onoto*, una pintura que lleva el nombre del achiote en Venezuela.

2000 Talleres en México, Centro de Información Cultural de México, Bogotá.

Define "CONTEXT" (exposición colectiva, curaduría de José Roca), *A. P. E. X.*, Nueva York.

2001 Los trabajos del taller, Premio Luis Caballero, segunda versión, Galería Santa Fe, Bogotá.

Propuso *Su salud está por el suelo* para el concurso Medidas Naturales, Jardín Botánico, con la colaboración del Instituto Goethe, Bogotá; proyecto sobre el diente de león y sus usos medicinales.

2002 Naturaleza y paisaje (exposición colectiva), Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

Texto y textualidad (exposición colectiva), Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

Todo está muy Caro, Retrospectiva 1970-2002 (curaduría de Miguel González), Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

Los trabajos del taller, Centro Cultural Comfandi, Cali.

2003 Todo está muy Caro, Retrospectiva 1970-2002, Museo de la Ciudad, Quito, Ecuador; itinerancia de la exposición anterior.

2004 IV Trienal Poli/Gráfico de San Juan, Puerto Rico: mural efímero y taller en Corozal, distrito rural.

La Gran Colombia, Sala Alterna, Galería Santa Fe, Bogotá (nov.); un proyecto de Antonio Caro con la colaboración especial de Ana Rodríguez (Ecuador), Ramsés Giovanni y Dimas Reyes (Panamá), y Félix Gómez (Venezuela); convocatoria del Instituto Distrital de Cultura de Bogotá.

2005 Artis labores (curaduría de Jorge Bejarano), Sala Temporal, Universidad Distrital de Bogotá (jun.-ago.).

2006 En Manizales, todo está muy Caro, Museo de Arte de Caldas, Manizales.

Taller de Creatividad Visual, Universidad de Caldas, Manizales.

Taller de Creatividad Visual, invitado por el Festival de América do Sud Corumba, Brasil.

Todo está muy Caro, Exposición antológica de Antonio Caro (mar.-may.), Sala RG, Fundación Celarg, Caracas.

Participa en el simposio "Sin título" en el Blanton Museum of Art, Universidad de Texas, en Austin.

La Gran Colombia, Biblioteca Pública Gabriel Turbay, Bucaramanga: con la incorporación de trabajos de artistas residentes en Bucaramanga. El proyecto se convirtió en una exposición que cambia con "cada nueva presentación", pues incluye artistas de la ciudad en la que se presenta.

La Gran Colombia, Centro Cultural Comfandi, Cali (sep.): con la incorporación de obras de dos jóvenes caleños.

2007 MDE07: Encuentro Internacional Medellín 2007: Prácticas artísticas contemporáneas (ene.-jun.): incluye una exposición antológica (curaduría de Jaime Cerón) en la Casa del Encuentro (Museo de Antioquia), un Taller de Creatividad Visual sobre el tema *La Gran Colombia* en la Casa del Encuentro (jun. 19-27) y el *performance Achiote* en Casa Imago (jun.).

Laboratorio de Investigación-Creación, Leticia (ene.-feb.): patrocinado por el Ministerio de Cultura. Caro es el director.

Amazonía 2007, Lugar a Dudas, Cali (mar. 16-30); trabajos realizados por los asistentes del Laboratorio de Investigación-Creación en Leticia y en un taller que realizó en Santa Rosa de Lima, Perú.

Amazonía 2007, Sala Alterna, Galería Santa Fe, Bogotá (abr. 20-may. 20); itinerancia de la exposición anterior.

Amazonía 2007, Universidad Nacional, Leticia (jul. 17-31); itinerancia de la exposición anterior.

La Gran Colombia, Museo Universitario, Universidad de Antioquia, Medellín (jul.-ago.): trabajos del Taller de Creatividad (del MDE07) y de la anterior exposición en Cali.

2008 Caro es de todos, Alianza Colombo Francesa, Barranquilla (ago.).

Antonio Caro, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

Historia natural y política (exposición colectiva), Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá: presentó *Proyecto 500* (1990, achiote sobre amate), *Maíz* (1981, serigrafía), *Maíz* (1985, cable eléctrico) y *Homenaje a Manuel Quintín Lame* (1992, achiote sobre amate).

Participación y poética, 41 Salón Nacional de Artistas, Cali.

2009 Caro es de todos, Alianza Colombo Francesa, Bucaramanga (mar.): itinerancia de exposición previa.

La Gran Colombia, Museo de Arte Moderno de Barranquilla (may. 22-jul. 10): con la incorporación de las obras del Grupo Indocumentado de Barranquilla.

La Gran Colombia, Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo, Santa Marta (jul. 17-ago. 19).

2010 En Cali me regalaron esta espectacular camiseta, La Vitrina, Lugar a Dudas, Cali (abr.); muestra una colección de camisetas y produce una serie de postales de regalo.

Herencias (exposición colectiva, curaduría de Adriana Ríos), Banasta/La Casa, Residencias Artísticas, Santa Fe de Antioquia (jul. 28-sep. 19); pinta *Maíz* en la pared y muestra *Achiote* (la pintura en la que aparece la caja de chicles).

Caro es de todos, Pereira (nov.); incluye, como regalo, varios volantes/pegatinas que abordaban cuestiones políticas y personales, como el derecho al aborto.

Camisetas, Museo de Arte Moderno de Medellín (nov.).

Antes de Cuiabá, Galería Casas Riegner, Bogotá, exposición y catálogo (igual a *Manuscritos*).

2011 Taller de Creatividad Visual, MDE11, Centro de Desarrollo Cultural de Moravia y Biblioteca Jaime Hincapié Santamaría, Museo de Antioquia, Medellín (oct.); invitado por Galería LaMutante.

Crisisss América Latina, arte y confrontación, 1910-2010 (curaduría de Gerardo Mosquera), Palacio de Bellas Artes, México D.F. (mar. 12-jun. 5); *Colombia* y *Homenaje a Manuel Quintín Lame*.

2012 En Tunja todo está muy Caro (curaduría de Antonio Caro), 14 Salón Regional de Artistas - Zona Centro, Tunja.

En Montería todo está muy Caro (curaduría de Cristo Hoyos), Museo Zenú de Arte Contemporáneo, Montería (mar.).

Lanzamiento del libro *Antes de Cuiabá* en el Museo de Arte Moderno de Barranquilla (mar.).

En MACO Todo está muy Caro, Zona Maco Sur, México D.F., México (abr.); Feria de Arte Contemporáneo: participación Galería Casas Riegner; exhibe doce carteles con páginas de periódicos.

El reverso del pedestal (exposición colectiva), R & M Galería, Cali.

Diálogos críticos, Black Hole, White Hole: Conversatorio de Fernando Arias y Antonio Caro, NC-Arte, Bogotá (oct. 2).

Re-unión Gran Colombia 2022, Casa Museo Quinta de Bolívar, Bogotá: parte de la convocatoria "Intervenir la Historia". La exposición en la galería incluye obras de artistas de Ecuador, Panamá y Venezuela y los dibujos del Taller de Creatividad del Encuentro Medellín 2007, así como documentación de exposiciones anteriores sobre este tema; termina con

un conversatorio "con personas residentes en Colombia y de origen y/o nacionalidad Ecuatoriana, Panameña y Venezolana" (nov. 17).

2013 Caro não é Carioca. Casa Daros Rio, Río de Janeiro (ago.-oct.): presenta muchas de sus obras más reconocidas, como *Colombia-Coca-Cola*, *Todo está muy Caro* y *AQUINOCABEELARTE*; obras más recientes, como *Minería*; una versión de sus talleres y las camisetas.

Ephemeropterae 2013. Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Viena (jun.): realizó su *performance Achiote* en un parque público.

Aliento: Arte de Colombia (exposición colectiva). Daros Latinoamérica, Kunstmuseum Bochum, Bochum, Alemania.

Y creemos en el mismo Dios (exposición colectiva). Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Uno lo mío y lo tuyo (exposición colectiva). Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá.

Deferred Archive. Grants & Commissions Program Exhibition. Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami.

Frieze Art Fair. Galería Casas Riegner, Nueva York.

Música (exposición colectiva). Casas Riegner, Bogotá.

Saber desconocer. 43 Salón (inter) Nacional de Artistas. Museo de Arte Moderno, Medellín (sep. 6-nov. 3): presenta *Homenaje a Manuel Quintín Lame* en la exposición Estado oculto; también instala su bandera *Minería* en un asta a las afueras del Museo de Antioquia.

Encuentro del Maíz: Sabores y Saberes (festival). Escuela Taller Barichara, Barichara (dic.): el festival incluye una exposición de su obra; Caro diseña el cartel del festival.

2014 89Plus: Maratón de las Américas (exposición colectiva, curaduría de Hans Olbrich y Simon Castets). Museo Jumex Arte Contemporáneo, Ciudad de México, México (feb.): *Achiote*.

Lanzamiento del libro *El lobo*, beca de la Cisneros Fontanals Art Foundation: sobre los talleres de Caro.

Artevida (exposición colectiva). Museo de Arte Moderno Río de Janeiro.

Realidades en conflicto (exposición colectiva, curaduría de Francine Birbragher-Rozencwaig y Óscar Roldán-Alzate). Espacio ArtNexus, Bogotá.

Todo está por el suelo. FLORA ars + natura (proyecto del gabinete), Bogotá (abr.-may.).

ArteBA. Buenos Aires: participación de la Galería Casas Riegner.

DIXIT PETROBRAS (exposición colectiva, curaduría de Andrea Giunta), ArteBA, Buenos Aires.

SP-Arte, São Paulo, Brasil; participación de la Galería Casas Riegner.

Gana el concurso para el diseño del trofeo del Premio Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano.

Presenta el libro *El lobo* (oct. 14), Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

2015 En Madrid todo está muy Caro (curaduría de María Wills), Espacio Trapézio, ARCO Colombia 2015: Madrid, España (feb 20-abr. 12); incluye un Taller Integral de Creatividad Visual en la Sala Ideas de Tabacalera (mar. 2-6).

Colombia-Marlboro, Galería Casas Riegner, Bogotá (mar. 11-abr. 17); incluye iteraciones nuevas de *Colombia-Marlboro* (1974).

En Barcelona todo está muy Caro, Espronceda, Barcelona (abr. 30-may. 20); itinerancia de exposición previa. Incluye el *performance Achiote*. También presenta el libro *El lobo* e imparte un Taller Integral de Creatividad Visual.

Colombia Recounted: A Project of Contemporary Colombian Art, Christie's, Nueva York (may. 23-jun. 30, curaduría de Francine Birbragher-Rozencwaig y Óscar Roldán-Alzate); *Mata de maíz* (1981, serigrafía).

Summa Contemporary, International Art Fair, Madrid (sep. 10-15); lo representa la galería nómada cis-art de Barcelona; expone *AQUINOCABEELARTE*, que también es reproducido en la portada del catálogo.

Antonio Caro: 1, 2, 3. Lanzamiento de un grabado, Galería Casas Riegner, Bogotá (sep. 24-nov. 13); una nueva versión de *Maíz* a partir de rodillos de cerámica y pigmento de achiote. Los grabados y los rodillos están enmarcados en cajas.

Antonio Caro/El castellano una ruta hacia el punto de encuentro, Colectiva Sector Reforma, Guadalajara, México (oct.); parte de "Pensar la Praxis, plástica latinoamericana y ejercicios neo-revolucionarios", un programa de residencias artísticas; incluye charlas, la presentación del afiche *En Guadalajara, Todo está muy Caro* y el *performance Achiote*.

Art Basel Miami Beach (dic. 1-6); participación de la Galería Casas Riegner.

EN MEDELLÍN, TODO ESTÁ MUY CARO (retrospectiva, curaduría de Gina McDaniel Tarver), Museo de Arte Moderno de Medellín (dic. 2-mar.28 de 2016).

Bibliografía seleccionada

Barrios, Álvaro y Caro, Antonio (1999), "Conversación con Antonio Caro" en *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

Camnitzer, Luis (1995), "Antonio Caro, guerrillero visual", *Revista Poliéster*, Michoacán, núm. 4, pp. 40-45.

Camnitzer, Luis (2007), *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation [Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano]*, Austin: University of Texas Press. (Obra traducida al español en 2009 por el Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo - CENDEAC de Murcia).

Caro, Antonio (2003), "Entrevista pública" con Víctor Manuel Rodríguez, en *Prácticas artísticas. Enfoques contemporáneos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

_______ (2007), "Entrevista con Víctor Manuel Rodríguez", *Valdez*, Bogotá, núm. 5, octubre 5, pp. 338-351.

_______ (2010), *Antes de Cuiabá*, Bogotá: Galería Casas Riegner.

_______ (2013), *El lobo. Anécdotas de mi taller de creatividad*, Bogotá: CIFO.

_______ (2014), "Ahí viene el lobo", entrevista con Lucas Ospina, *Revista Arcadia*, Bogotá, núm. 104.

_______ (2015), *Caro es o no*, Bogotá: Ministerio de Cultura.

González, Miguel (1980), "Todo está muy Caro", *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 13, pp. 38-42.

_______ (2002), *Todo está muy Caro*, catálogo de exposición, Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia.

Iovino, María (1996), *Todo está muy Caro: Antonio Caro*, catálogo de exposición itinerante. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.

Mosquera, Gerardo, Ponce de León, Carolina y Weiss, Rachel (1992), *Ante América*, catálogo de exposición, Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.

Nieto Olarte, Mauricio, Rodríguez, Carlos y Roca, José (2011), *Historia natural y política: Conocimientos y representaciones de la naturaleza americana*, Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.

Ramírez, Mari Carmen, "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980", en *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*, Nueva York: Queens Museum of Art.

Roca, José, Martín, Alejandro y Tarver, Gina McDaniel (2014), *Antonio Caro, símbolo nacional*, Bogotá: Seguros Bolívar.

Serrano, Eduardo (1976). "Antonio Caro", en *Un lustro visual: Ensayos sobre arte contemporáneo colombiano*, Bogotá: Tercer Mundo.

Tarver, Gina McDaniel (2012), "Art Does Not Fit Here: Colombian Conceptual Art between the International 'New Avant-Garde' and Colombian Politics" en: *Third Text*, Londres, vol. 26, núm. 6, noviembre, pp. 729-744.

Valdés Figueroa, Eugenio (2013), "Antonio Caro: 'Usted puede ser creativo'", en *Antonio Caro - Caro não é Carioca*, catálogo de exposición, Río de Janeiro: Casa Daros.

Este cuaderno se terminó de imprimir en Especial
Impresores para el Museo de Arte Moderno de Medellín
en el mes de noviembre de 2015.

La carátula se imprimió en cartulina craft de 0.40
las páginas interiores en periódico Alternative 59.2

Las fuentes tipográficas empleadas son
la Officina Serif OS ITC TT y la
Letter Gothic Std.


LIBERACION





Museo de Arte Moderno de Medellín
Carrera 44 N° 19A-100 Ciudad del Río / Teléfono +(574) 4442622
Medellín, Colombia